الصورة الأدبية

تاريخ ونقـــد

دكتور على على صبح



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أفصح الخلق أجمعين سيدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين . . . وبعد .

١ ـ فالصورة فى اللغة تحتاج من الباحث إلى الكشف عما يجول فى حروفها من معان ، وما يترقرق فيها من أضواء وظلال ، وما توحى به من بوارق وإشارات ، وماتهدف إليه من غاية وشرف .

فادة (الصورة) بضم الصاد ، بمعنى الشكل . فصورة الشجرة شكلها ، وصورة المعنى لفظه ، وصورة الفكرة صياغتها .

والشكل هو ذلك المحس التى تراه العين ، أو تسمعه الأذن ، أو تشمه الأنف أو يتذوقه الفم ، أو يشعر به الجسم ، فهو الذى ينبه الحاسة ، ويدفعها إلى الإعمال ، ويسمح بالتسجيل ، وعلى ذلك تكون الصورة الأدبية هى الألفاظ والعبارات ، التى ترمز إلى المعنى ، وتجسم الفكرة فيها ، أو هى مدلول اللفظ الحسى ، فكل لفظ يرجع فى الأصل إلى مصدره الأول فى اللغة ، وهو الشىء المحسوس ، فالأحمر مثلا يرجع إلى اللون للتمييز القائم بجسم معين ، لأن المعنى المجـــرد للون الأحمر لايتحقق فى الخارج ، إلا قائما بالشىء المحسوس وكذلك لفظ الشجرة يرجع إلى ذات الشجرة النامية على وجه الأرض ، فى جذورها وجذوعها ، وفروعها وأوراقها وثمارها وأزهارها .

فالصورة على ذلك ، تتحقق فيما توحى به الألفاظ من محسات متخيلة فى النفس .

وقيل : إن مادة (الصورة) بضم الصاد ، بمعنى النوع والصنف من الشىء . فصورة الحمام ، غير صورة النسور ، وصورة الإنسان، غير صورة الأسد ، فهذا نوع وذلك نوع آخر .

وعلى ذلك إذا أطلقت الصورة الأدبية ، فإنها ترجع إلى أنواع الأدب من شعر ونثر فنى ومقال ومسرحية ، وقصة وأقصوصة، والأول أقرب لموضوعنا هذا لأن الصورة توجد فى كل الأنواع ، فالشعر فيه صورة ، والنثر الفنى فيه صورة ، وهكذا فى القصة والمسرحية وغيرها من أجناس الأدب المختلفة . ولأن النوعية لاتتأتى إلا بعد أن يأخذ المجرد المطلق شكلا يعرف به ، وصورة يظهر فيها خارجا عن الذهن، حتى يستطيع الشخص أن يتفاهم به مع غيره بالأشكال المتعارف عليها .

ويعد الشعر والنثر الفنى والقصة إلى آخر الأقسام أجناسا للأدب، يقوم كل جنس فيه على التشكيل بالصور والمحسات فى الألفاظ والتراكيب ، كما يؤلف الرسام فتاة أحلامه الساحرة فى صورة غنية بالألوان والأشكال ، والخطوط والظلال ، والأحجام والأضواء ، فى تناسق وانسجام ، وكذلك الشاعر فى تصويره الأدبى .

٢ ـ هذا مايتصل بالمعنى اللغوى ، وأما المعنى الذى اكتسبته المادة اللغوية من الاستعمال الأدبى ، وما توحى به ، حينما تنتقل فى رياض الفنون فى الأدب والشعر من روضة إلى أخرى ، فالوصول إلى المعنى ، ليس باليسير الهين ، ولا السهل

اللين ومن قال ذلك قد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المتكون المستمر ، وروحها المتجددة النامية وليس لها ـ كما عند المناطقة ـ حدود جامعة ، ولاقيود مانعة .

واللغة لسان الأحياء ، وعقـل الخلق ، فى تقلب دائم ، وحركة مستمرة إلى الأمام. والعقل والإحساس فى نمو مطرد، يختلف من وقت لآخر، ومن أمة إلى أمة، وهما معها فى جيل يختلفان عن نفسيهما معا فى جيل آخر ، وهـو شأن اللغة بصفة عامة ، فما بالك لو ارتقى الإنسان إلى أسمى ـ وفى السمو تيه وغموض ـ ما فى اللغة ، وهو التصوير والإبانة بدقة عما فى النفس ، وكنهها الدفين المبهم، فلا شك أن المشقة فى تحديد التصوير ستكون أعظم ، والجهد أوفر وأضخم، وخاصة إذا كان بإيجاز فى سطر أو سطرين ، وفقرة أو فقرتين ، على ماجرى عرفا واصطلاحا فى التعاريف والحدود .

وأرى أن فى هذا الاتجاه تقليلا من شأن التصوير ، وعبثا بمفهومه الواسع وعجزا عن فهم حقيقته الممتدة الرحبة ، رحابة الجمال واللذة والألم ، التى لن يصل إلى كنهها إلا من غاب فى الوجود ـ وهو حى بين الناس ـ ولا يستطيع أن يفهم أحدا ولايفهم منه أحد .

والأمر كذلك إن بقى مطمع فى الإيجاز والتحديد ، وهو ما لا يقره الذوق الصادق والعقل الثاقب فى القديم والحديث .

فالمتقدمون من النقاد والأدباء ومن تكلموا فى الجمال ـ كالغزالى مثلا ـ لم يقصدوا ـ ولا كان من قصدهم ـ التحديد والتركيز لمعنى الصورة الأدبية، بل لم يقع لبعضهم وإن وقع للبعض الآخر ، فنهم من جـرت على لسانه عفوا ، ومنهم من قصدها ولم يضع لها حدا موجزا ، كما حدد الاستعارة والتشبيه وغـير ذلك ، ولو أوشك

أحدهم على الإتيان بالمفهوم الصحيح ، كالإمام عبد القاهر الجرجانى ، لظهر قصوره فى الإحاطة والشمول كحد مانع ، وإن وفى الصورة فى تحليلها الأدبى ، ووقف على معظم منابع الجمال فيها .

وأما موقف المتأخرين من النقاد حديثاً فى بيان مفهوم الصورة ، فلا شك أنهم قطعوا شوطا طويلا ، بقدر الزمن الذى باعد بينهم وبين المتقدمين ، ولكنهم أيضا لم يحددوها فى إيجاز يبغيه المنطق ، ولم يعرفوها فى تركيز العلوم والرياضة ، لأنهم فهموا جلال القضية ، وسمو شأنها وقد لف الكثيرون حولها وداروا ، فمنهم من اهتدى إلى كشفها وإيضاحها وتحليلها ، وإلى مصادر الجمال فيها ، ومنهم من ضل فلم يحسن التحديد ، وند عنه التوضيح، وزاد من تيههم جميعا فى بيان المفهوم للصورة الشعرية ، تلك الصراعات المذهبية الواردة حديثا فى الأدب والنقد ، حتى صار التوضيح هو الآخر صعبا وشاقا ، ولعل فى هذا حفزا للهمم ، وقتلا للفراغ ، وحضا على مواصلة العلم والبحث ، مادامت الدنيا (أفحسبتم أنما خلقناكم عبثا) .

وأخشى أن يظن ظان أننى أضع العقبات لأصرفه عن التعمق فى هذا الميدان ، أو على الأقل لينفرد الباحث هنا ـ بما وصل إليه ـ بالسبق والتقدير .

وأحسبنى أننى لا أقصد هذا ولا ذاك ، ولكن لأكشف عن حقيقة الخوض فى هذا البحر العميق الذى لا قاع له ولا قرار فى ذلك ، هو سر الخلود والروعة والجلال .

ولا يظن أحد أيضا أن المحدثين بانصرافهم عن التحديد والتركيز إلى التحليل والتوضيح قد عجزوا ، ولكنهم باتجاههم هذا وصلوا فى قوة ودقة إلى الكشف عن معالم الصورة ، وبيان مظاهر الجمال فيها، فكان ذلك أكثر وفاء لنبل الصورة وتقديرا لروعتها ، وتوضيحا لمغزاها وأثرها .

وهذا ما يحملني أن أستبطن اتجاهات النقد في الصورة قديما خاصة ثم حديثا لأوضح وجهة نظرهم فيها من خلال اتجاهي نحوها ، وإبراز الكشف عنها .

ومن المقرر عند الجميع أن رأس الأمر في هذا يرجع إلى الأذواق ، التي تختلف من ناقد لناقد ، ومن أمة لأمة .

لذلك تفاوت المفهوم لها متخذا هذا المنهج ، ليكون واضحا ـ وعلى عجل ـ فالصورة الأدبية بحث مستقل متكامل ، أجول فيه هنا وهناك ، وأنقب وأنقب بالتحليل والموازنة والاستنتاج والاختراع وخطواتي ستترك علامات ما دمت في الطريق وقلمي سيترك بصمات تميز صاحبها عمن قطع فيه شوطا أو أشواطا ، والله سبحانه وتعالى أسأل أن ينفع به ، وأن يسدد خطانا ، والله ولي التوفيق .

دكتور / علي علي مصطفى صبح

الفصل الأول

الصورة الأدبية فى النقد الأدبى القديم

قبل أن أبدأ الحديث عن موقف القدماء من الصورة الأدبية، أستميح القارىء عذراً فى استعمال لفظ الصورة مع بعض القدماء ، لأن البعض ربما كان لا يقصدها فى حديثه عن الشعر ، وغالباً ما يقصد اللفظ أو الشكل ، والأسلوب أو الصياغة والعبارة أو التركيب والنظم أو التأليف ، إلى غير ذلك مما تسمح له ظروف التعبير والحياة ، ومدى قدرته للإصابة فيه .

والذى قد يجيز لى التعبير بلفظ الصورة عندهم هو مقام البحث عنها فى آرائهم وهل قد أصابوا فى الوقوف على معناها أو لا ؟ لأكشف من خلال ذلك عن مفهومها عند كل منهم غالبا ، هذه ناحية

وناحية أخرى ، وهى أن من البدهى ألا أرتقى فجأة إلى مفهوم الصورة الأدبية عند الإمام عبد القاهر الجرجانى ، الذى أوشكت أن تبلغ الكمال لديه ، أو أغفله هو كذلك وأبدأ بالنقد الحديث فيها ، كما قام بذلك بعض الباحثين المحدثين[1] ظنا منهم أن مفهومها لم يصل إليها النقاد القدامى من العرب إلا نادرا ، فرأيت من الضرورى أن أعرض الصورة فى النقد القديم قبل النقد الحديث ، وهى أولا بذرة ، ثم أوضح كيف نبتت وترعرعت ؟ وشبت واستوت ، ونضجت واستقام أمرها .

---

(١) د . مصطفى ناصف فى « الصورة الأدبية » والدكتور ماهر حسن فهمى فى « المذاهب النقدية » ص ٢١١ .

وليس من المعقول أن نفصل الصورة قديماً عن قضية اللفظ والمعنى وهى جوهرها ولبها وما اللفظ إلا الشكل ؟ وما المعنى إلا المضمون ؟ — وهما اللذان أثارهما النقاد المحدثين وكيف لا يتناول النقد الأساس الأول الذى قامت عليه المذاهب الأدبية فى العصر العباسى فوجدنا منه شعرا مطبوعا ، وآخر مصنوعاً ، شعرا يهتم بالمعنى ، وآخر يهتم باللفظ . يقول نقادنا عن الشعر : إنما هو عواطف الشاعر وشعوره يركبها خيال وملكات قادرة ومقدرة فنية موهوبة فى صور من الألفاظ والأساليب(١) .

ولا مبرر لدعوة الذين يغمضون أعينهم عن هذه القضية ، مدعين أنها دراسة عقيمة لا قيمة لها فى الصورة ، وتبدأ القيمة عندهم من ابن رشيق وعبد القاهر ، بل هما أيضا كانت نظرتهما قاصرة ، لم توف بالغرض المنشود .

وهذا بعد عن الصواب ، ونكران للحقيقة ، وهم أشبه فى ذلك بالذى سقط فجأة على ثمرة ناضجة ، فقطفها ، وأعمل أضراسه فيها ، ولم يوجه انتباها لكيفية وجودها عندما كانت بذرة ، ثم تحولت إلى جذور وجذوع ، وسيقان وفروع ، وأوراق وأزهار ، ثم مضى على ذلك وقت طويل، ونشط إليها من تعهدها ورعاها لتصير ثمرة شهية ، تسيل لعاب المتذوق ويتلمظ بها فم الآكل .

وهكذا فلندعهم سادرين فى غيهم ، مخدوعين بما سمعوا وقرأوا ، فهم أناس ألفوا الراحة ، واكتفوا بما تحت أيديهم من غير جهد ولا تعب ، أو تعقب للمراحل السابقة ، قبل الوصول إلى نهاية الطريق ، ثم يدعون باطلا أن المراحل السابقة لا قيمة لها ولا وزن ، ولا أهمية ولا اعتبار إلا للنتيجة النهائية فى مفهوم الصورة الأدبية التى انتهى إليها النقاد فى العصر الحديث .

---

(١) دراسات فى تاريخ الأدب العربى فى أزهى عصوره : د . محمد عبدالمنعم خفاجى ، د . عبد الرحمن عثمان — القسم الأول ص ١٢٣ مطبعة المدنى ١٩٧٢ .

مفهوم الصورة فى العصرين الجاهلى والإسلامى :

يكون من الصعب قبل عصر التدوين أن نقف بدقة على مدى الفهم للصورة الأدبية فى العصر الجاهلى وفى بداية عصر الإسلام ، لأن تعليقاتهم الموجزة على الشعر كانت فى الغالب غير مدونة ، فأصبحت عرضة للضياع ، فإذا كان الشعر قد ضاع معظمه ، ولم يبق إلا أقله ، وليس هو مظنة الضياع ، لتمكنه من النفس والعقل معاً ، فكيف بالنثر الذى قيل حوله ، ولو انتهى إلينا خبر عن بعض النقاد فى العصر الجاهلى يبين مدى اهتمامه بالصياغة والصورة ، فقد يتسرب الشك فيه وفى نقله ، كما حدث فيما ورد عن النابغة الناقد فى سوق عكاظ تحت القبة الحمراء ، ليصدر حكمه فى شعر وقع لمشاهير ثلاثة الأعشى والخنساء وحسان ، قد فاضل بينهم على الترتيب السابق ، فسأله حسان عن سر تفوق الخنساء عليه ، وهى فى نفس الوقت دون الأعشى فى الحكم ، فقال النابغة لحسان : « قلت : الجفنات ، وهى جمع قلة لو قلت : الجفان ، لكان أفضل ، وقلت : يلمعن ، واللمعان يختفى ويظهر ، ولو قلت يشرقن لكان أفضل وقلت بالضحى ، وكل شىء يلمع فى الضحى ، ولو قلت بالدجى لكان أفضل ، وقلت يقطرن ، ولو قلت يجرين : لكان أفضل .

كان مثل هذا يحدث من نوابغ الشعراء النقاد كالنابغة ، حين أظهر اهتمامه بالصياغة ، واختيار الصورة المناسبة للمعنى الذى عبر عنه حسان ، ووضح فى المحاورة النقدية التى تمت بينهما ماهبط فيه شعر حسان ، وكشف النابغة عن أسرار الضعف فى اختيار الألفاظ غير الملائمة للمعنى ، مما أدى إلى نزول شعره إلى المرتبة الثالثة .

ويزيد من اهتمام النقاد فى العصر الجاهلى بالصورة والصياغة ، ما اتجه إليه بعضهم من الصناعة الشعرية ، كزهير بن أبى سلمى ، زعيم مدرسة الصنعة فى الشعر

آنذاك — ومعلوم أنه إذا أطلق لفظ الصناعة فى الكلام ، إنما يتجه إلى الصياغة والتصوير ، لأن زهيراً ومن اعتنق مدرسته كانوا يعكفون على القصيدة حولا كاملا — حتى سميت القصائد بالحوليات — فيغير اللفظ ويوضع مكانه لفظ آخر ، أو يعدل الأسلوب ، أو تضاف استعارة،أو يحذف تشبيه ويستبدل آخر،وهكذا، ومثل هذا الصنيع، يجعلنا نحكم على المدرسة بأنها تهتم بالصياغة والصورة، ليشرف المعنى . يقول الجاحظ :

« ومن شعراء العرب ، من كان يدع القصيدة ، تمكث عنده حولا كريتاً، وزمناً طويلا يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات — والمنقحات والمحكمات ، ليصير قائلها خنذيذاً وشاعراً مفلقاً »[1] .

لذا يقول الدكتور خفاجى : « وكان ارتباط الشعر الجاهلى بالغناء ورغبة بعض الشعراء فى التجويد والتجديد فى المعانى من أسباب نشأة هــذا المذهب الفنى »[2] .

وقال أيضا : « كان زهير بن أبى سلمى يسمى كبار قصائده بالحوليات ، ولذا قال الحطيئة خير الشعر الحولى المحكك ، وقال الأصمعى : زهير بن أبى سلمى والحطية وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة »[3] .

---

(١) البيان والتبيين : الجاحظ ج ٢ ص ٩ . د . محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٥٨ .

(٢) الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى ص ٢٥٠ .

(٣) المرجع السابق ج ٢ ص ١٣ .

لهذا كله كان النقاد فى العصر الجاهلى ، يحكمون على الشعراء بمقدار جودتهم فى الصياغة ، ويصفونهم حسب أسلوبهم وتصويرهم ، فيقولون : إن ربيعة بن عدى كان يسمى المهلهل ، لأنه أول من هلهل الشعر وأرقه[١] ، وكذلك المرقش لتحسينه شعره وتنميقه[٢] ، وكذلك قالوا : الأفوه ، والمثقب ، والمنخل ، وسموا القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات[٣] .

ويدل هذا على اهتمام مدرسة الصنعة بالأسلوب والصياغة ، وعنهما كانت الصورة الأدبية بعد ذلك وهكذا استمر مذهب التثقيف وطول التهذيب مذهباً فنيا يسير عليه بعض الشعراء حتى بعد العصر الجاهلى وكان أساساً لمذهب البديع الذى نشأ على يد مسلم وأبى تمام من المحدثين[٤] . وقد غالى من رمى الشعر الجاهلى كله ونقده بالشك وعدم صحة الإخبار عنه[٥] ولست معهم فى هذا الشك المطلق ، مادام هناك فى الأدب العربى صناعة شعرية ، وللصناعة فى أى فن ، مادة وشكل ، ومعنى وصورة .

لذلك نجد ذا الرمة الشاعر الإسلامى ، يعجب بالصورة والشكل فى أبيات للكميت ولم يصرح بهذا اللفظ ، وإن ذكر خاصة تتصل بالصورة لا المعنى ، قال: « أحسنت ترقيص هذه القوافى »[٦] .

---

(١) الأغانى : الأصفهانى ط دار الكتب ج ٥ ص ٥٧ .

(٢) المفضليات للضبى ج ١ ص ٤١٠ .

(٣) البيان والتبيين : الجاحظ ج ٢ ص ٩ .

(٤) الحياة الأدبية فى العصر الجاهلى : د . محمد عبد المنعم خفاجى ص ٢٤٤ ، ٢٤٧ . طبعة ثانية ١٩٥٨ م .

(٥) مثل د . طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى وغيره » .

(٦) المذاهب الأدبية : د . ماهر حسن فهمى ص ٢٧ .

كما تعجب الكميت من تصوير ذى الرمة حينما أنشد قوله :

دعانى ما دعانى الهوى من بلادها   إذا ما نأت خرقاء عنى بغافل

فقال الكميت : لله بلاء هذا الغلام ، ما أحسن قوله وأجود وصفه يقول : الأستاذ الدكتور خفاجى : « وهذا يدل على إنصاف الكميت فى النقد وتمييز الجيد من الردىء فى الشعر »[1] .

بشر بن المعتمر والصورة الأدبية :

أول من تنبه من النقاد العرب القدامى إلى النظم ، وهو بشر بن المعتمر[2] فى صحيفته المشهورة[3] ، فهو لا يرتفع باللفظ وحده ، ولا بالمعنى وحده ، ولكن يقصدهما معاً وفى نفس واحد ، ولا يفصل أحدهما عن الآخر ، ويشيد بهما معاً ممهدا لنظرية النظم يقول :

« إياك والتوعر ، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد ، والتعقيد هو الذى يستهلك معانيك ويشين ألفاظك » .

فالتعقيد من سمات اللفظ والمعنى معاً وهو يفسد الصورة ويخل التعبير بفقد روح التأثير فيها ، ويقول بعد ذلك :

« ومن أراد معنى كريماً فيلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما » .

---

(١) دراسات فى النقد الأدبى : د . محمد عبد المنعم خفاجى ص ١٠٠ طبعة أولى.

(٢) هو أبو سهل بشر بن المتعمر المتوفى عام ٢١٠ هـ زعيم فرقة من المعتزلة تدعى « البشرية » تنسب إليه وكان شاعراً .

(٣) البيان والتبيين . الجاحظ تحقيق السندوبى ج ١ ص ٨٢ وما بعدها ، وتحقيق عبد السلام هارون ج ١ ص ١٣٤ وما بعدها .

فوطن الجمال عنده فى العمل الأدبى ، يرجع إلى ارتباط اللفظ بالمعنى ، فلابد للمعنى الشريف من لفظ شريف ، ويريد بذلك أن يفصح عن العلاقة بينهما ، فليس فى اللفظ وحده ، ولا فى المعنى وحده ، ولكن فى العلاقة بينهما ، وهى محل الصورة الأدبية التى توضح المعنى ، وتسمو بالصياغة والتعبير ، وليسمها بشر علاقة ، أو اهتمام باللفظ والمعنى كما يشاء ، لمناسبة التسمية مع ذوق أدباء عصره ، ونشأة النقد الأدبى قبل أن يعرف المصطلحات الأدبية .

وهذا الاتجاه قريب من مفهوم الصورة التى تحددت معالمها فيما بعد ، بل أضاف لما سبق معالم جديدة فى مفهومها ، منها التلاؤم بين اللفظ والمعنى ، وقوة العاطفة ، والوحدة الفنية ، وتلاؤم الصورة مع العاطفة والمقام والغرض التى ذكرت من أجله .

يقول أبو سهل بشر بن المعتمر فى مناسبة اللفظ للمعنى والتلاؤم بينهما « ومن أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف .. إلى قوله : أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وفخما سهلا ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفا وقريبا معروفا » .

أما قوة العاطفة فى الأسلوب والصورة يقول فيها : « خذ من نفسك ساعة نشاطك » وفراغ بالك ، وإجابتها إياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً ، وأشرف حسبا وأحسن فى الأسماع ، وأحلى فى الصدور ، من فاحش الخطأ ، وأجلب لكل عين وفرة من لفظ شريف ، ومعنى بديع ، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاودة » .

أليس هذا حديث العاطفة فى الكلام ؟ إنها لا تتولد إلا ساعة النشاط والحيوية والحرارة والانفعال ، وعند ذلك تعطى الكثير فى وقت قليل كما وكيفا فى النظم والتصوير ، وتتوافر لديها المعانى البكر والألفاظ الغرر .

وفى غير هذا الوقت الذى تتوهج فيه العاطفة ، يعاود الأديب ويطاول سليقته ، ويتكلف ويجاهد نفسه وجسمه ، حتى يحقق نظماً وصياغة ، لا يخلو من كلفة وفتور عاطفة .

والعاطفة القوية هى التى تلهب التصوير ، وتسرى حرارتها فى الصورة الأدبية وتبعث فى النظم قوة التأثير وهو ما أراده بشر وإن لم يصرح بلفظها ، أليس من الحق بعد وضوح معالمها وتحديد مفهومها حديثا أن تقرر التشابه بين الحديث عنها عند بشر وفى العصر الحديث ؟ ألم يكن بينهما توافق كبير ؟ فحديث العاطفة فى الصورة اليوم هو نفسه حديث أبى سهل عنها منذ اثنى عشر قرنا من الزمان ؟ أظن أنه لا فرق فى الجوهر واللب ، وإن كان هناك فرق بينهما فى التصريح بالعاطفة وعدمه .

ويتحدث أبو سهل عن الدعامة الثالثة للصورة الأدبية ، أو النظم والكلام البليغ وهى الوحدة الفنية أو مناسبة الكلمة لموقعها ، يقول :

« فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ، ولا تسنح لك عند أول نظرك وفى أول تكلفك ، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ، ولم تصر إلى قرارها ، وإلى حقها من أماكنها المخصوصة لها ، والقافية لم تحل فى مركزها وفى نصابها ، ولم تصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها ، نافرة من موضعها ، فلا تغصبها على اغتصاب الأماكن ، والنزول فى غير أوطانها . فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع فى أول وهلة ، وتعصى عليك بعد إجالة الفكرة ، فلا تعجل ولا تضجر ، ودعه بياض يومك أو سواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة أو جرت من الصناعة على عرق » .

فالشعر عند أبى سهل ليس ميسوراً ، وصياغته ليست سهلة ، والتصوير لمعنى

ما يحتاج إلى دقة وبراعة ، وعلى الشاعر بعد اختيار الألفاظ والمعانى الكريمة أن يختار لكل كلمة موقعها من الصورة ، لتستقر فى مكانها المخصوص لها ، وكذلك القافية لابد أن تقع فى نصابها ، وتتوازن مع نظائرها ، وتتمشى كل مع أخواتها ، وبذلك يصير كل من الكلمة والقافية غير قلق فى مكانه ، ولا نافر من موضعه ، وغير مكره على اغتصاب ، ولا مضطرب فى غير أوطان .

وإذا لم يتيسر للشاعر التناسب فى الصورة الأدبية والوحدة الفنية بين الألفاظ فيها بحيث لاتوافق الكلمة أختها ، بأن تعبر إحداها عن العشق والصبابة والأخرى عن الحماسة والفخر ، مما يهلهل النسج ، ويضعف التماسك ، وعلى الشاعر حينئذ خوفاً من الخلط والاضطراب أن يترك العمل الأدبى يوما أو ليلة ، حتى يستطيع أن يحكم النسج ، ويضع كلا فى مكانه المناسب ، فتقع الكلمة مع أختها ، لاتمع الغريبة عنها وبذلك يتم التلاؤم بين أجـــزاء الصورة ، ودور الصياغة المنشورة ، وتتحقق الوحدة الفنية فيها .

ويسميها بشر بن المعتمر تناسبا بين الكلمات ، وتوافقـا فى القوافى ، حين تأخذ الكلمة موطنها ، وتتلاءم القافية مع أخواتها ، فيتحقق من عناصر الصورة دلالة الألفاظ فى مدلولها وبموسيقاها على غرض الشاعر ، وقد أخذ اللفظ والقافية مكانهما من النظم أو البيت ويسميها النقاد اليوم الوحـــــدة الفنية أو العضوية ، مما يــــدل على التناسب بين الكلمات فى التركيب ، والتلاؤم بين الأجزاء فى التصوير .

ويتحدث أبو سهل عن الدعامة الرابعة للصورة الأدبية ، أو عن النظم والتأليف

بين الكلم وهي تلاؤم الصورة أو التركيب ، مع المقام والغرض الذي يهدف إليه الشاعر فيقول :

« وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات . فإن كان الخطيب متكلما ، لم يتجنب ألفاظ المتكلمين ، كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا ، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين ، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم ، وإلى تلك الألفاظ أميل ، وإليها أحسن ، وبها أشغف » .

وعالم البلاغة عندما يسمع حديث بشر يحكم عليه هنا بأنه لا يصلح إلا لمطابقة الكلام لمقتضى الحال ، لارتباطه القوي بالبلاغة ، ولا يمت للصورة الأدبية إلا بأدنى ملابسة . والحق أن كلام بشر السابق وما قبله لا يستطيع أحد ألا يلحقه بعلم البلاغة لحديثه وثيق الصلة بها ، وينبغي أن يدخل في باب الصورة الأدبية ، لأن الغرض من التصوير هو التأثير في النفس بحيث يسيطر على العقل والمشاعر ، وهذا التأثير للصورة لا يتم ولا يقوى إلا إذا اتفقت مع الحالة التي تعبر عنها ، في المقام الذي يبرزه الشاعر المصور مثل قول ابن الرومي في « الثقيل البارد » .

يا أبا القاسم الذي ليس يدري أرصاص كيانه أم حديد

أنت عندي كماء بئرك في الصيف ثقيل يعلوه برد شديد

وأجزاء الصورة هنا تبرز معالم الثقل في شخص أبي القاسم ، فهو ثقيل النفس عديم الحركة فاقد الإنسانية ، ميت الشعور ، بارد العاطفة ، كالرصاص أو الحديد

اللذين لاينتفع الناس بكل منهما، إلا إذا انصهر فى النار واتخذ أشكالا وجسوما تصلح للاستعمال والانتفاع .

فأبو القاسم بارد كهذين المعدنيين ، اللذين يظهر فيهما تأثير البرودة واضحا وبسرعة ، فهما جيدا التوصيل ، كما يقول علماء الطبيعة حديثا ، بخلاف الخشب فهو ردىء التوصيل ولكى يبلغ ابن الرومى الغاية فى الصورة ، ويمنحها القدرة على التأثير ، أضاف إلى البرودة السابقة برودة أشد وأقوى ، وهى برودة الماء التى ترتفع فيه الدرجة لسيلانه وليونته ، ثم يرتفع بها إلى معدن غير عادى ، وهو مابعد الصفر ، فيصور الماء فى بئر تحت الأرض ، بعيداً عن حرارة الشمس ، وفى ظل دائم ، ثم أخيراً يكسيه بطبقة من الجليد والبرد .

وقد اختار الألفاظ فى النظم التى تتناسب مع أبى القاسم، واستقطب الأجزاء فى الصورة التى تتلاءم مع حالة الثقل البارد من الرصاص والحديد وماء البئر فى الصيف ، والثقل والبرد الشديد كل ذلك ليؤدى الشاعر الغرض الذى من أجله كانت الصورة ويتآلف مع مقام الهجاء العنيف ، الذى أراده الشاعر ، فقد رمى أبا القاسم فى صورته بثقل النفس، وجمود العاطفة وتجريده من الإنسانية وموت الشعور فيه ، مما يتناسب مع مقام الإقذاع والتنكيل به .

وهذا هو نهاية مايتطلبه بشر بن المعتمر من التركيب والتصوير، وما اهتم العلماء بالبلاغة إلا ليبلغوا بالكلام والصور مبلغ التأثير والإقناع ، ولعل هذه الشبهة هى التى وقفت دون النقاد عن فهم ما يقصده بشر من صحيفته المشهورة من العناية بالنظم ، وإيضاح معالم التأليف والصور، حتى تكون جديرة بوصفه إياها بالبلاغة وقوة التأثير فى النفس ، وإن كانت هـــذه إشارات خاطفة منه فى مفهوم النظم والتصوير ، إلا أنها نبهت من بعده ، فأخذ ينميها ويعمقها ، ليبلغ بها الغاية فى الدقة والكمال وقوة التأثير والإمتاع .

موقف الجاحظ من الصورة الأدبية :

بعد أن نشط التدوين ، وراجت الكتابة ، وتسابقت الأقلام ، أصبح من السهل أن نقف على آراء النقاد فى الصورة والشكل ، وكان أول من أثار هذه القضية هو أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ[١] ، وبعثها كنظرية نقدية ، وظاهرة أدبية ، وقضى فيها بما يراه لائقاً بالأدب والشعر ، وما عده مناطا للحسن والجودة ، ومرتقى للسبق والفضل والتفوق .

ووضح موقفه منها ، حينما انتهى إلى سمعه أن أبا عمرو الشيبانى استحسن بيتين من الشعر لمعناهما ، مع سوء العبارة التى تصورهما ، فقال الجاحظ وهو يهجم عليه : « ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من التصوير[٢] .

فهو يرى أن المعانى ممتدة واسعة ، بعكس الألفاظ ، فإنها محصورة محدودة ، يقول : « المعانى مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية[٣] » .

ويبين أن البلاغة والجمال ، إنما يرجعان إلى اللفظ ، لأن المعنى الشريف قد يؤدى باللفظ الردىء يقول : « ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة ، والأشعار الرائقة ، ماعملت لإفهام المعانى فقط ، لأن الردىء من اللفظ ، يقوم مقام الجيد منها فى الأفهام[٤] » .

(١) هو أبو عثمان عمرو بن بحر الكنانى المتوفى سنة ٢٥٥ هـ .

(٢) الحيوان : الجاحظ جـ ٣ ص ٤٠ تحقيق عبد السلام هارون .

(٣) البيان والتبيين جـ ١ ص ٤٣ تحقيق محب الدين الخطيب .

(٤) المرجع السابق ص ٢٥٣ .

والجاحظ فى اتجاهه يفصل بين اللفظ والمعنى « وينظر إلى اللفظة والجملة[1] »، وهذا حديث المضمون والشكل، والمحتوى والصورة، وأن المعنى قد يكون واحداً، ولكنه يعرض فى صور متعددة، وصياغات مختلفة، لأن الشأن فى الصياغة ،والشعر ضرب من التصوير ، ونطاق الصياغة والتصوير ضيق صعب ، لا يلجه إلا لمن وهب القدرة والموهبة ، بخلاف المعنى فهو ممتد ميسور ، يقع للغبى والذكى .

ويقصد الجاحظ بالصورة فى حديثه الأسلوب والصياغة ، وإحكام النسج فى العبارات وتخير الألفاظ والأوزان ، لأن الحديث عنده نبع من الهجوم على أبى عمرو الشيبانى نصير المعنى ، ونعى عليه اتجاهه ، وأقر بأن اللفظ هو مقياس الجمال وحده .

وهذا الرأى ردده كثير ممن أتى بعده من أنصار اللفظ ، الذين انتصروا له وأيدوا الصورة ، بينما كان هناك من اهتم بالمعنى بجوار اللفظ ، وانتصر لكل على حدة ، حتى جاء بعد ذلك من انتصر لهما معا بدعوة النظم ، ورأى أن الصورة إنما تكون فى النظم ، لا فى اللفظ المفرد ، ولا فى المعنى المفرد

موقف ابن قتيبة من الصورة الأدبية :

كان ابن قتيبة من أنصار المعنى الذى شايعوه ، ولم يعتبروا اللفظ إلا بشرف معناه ، ولم يرفعوا الشكل إلا بنبل مغزاه ، فلا قيمة للصورة عندهم إلا بشرف مضمونها ، ولكنهم تفاوتوا فى النظرة إلى درجة الجودة فى اللفظ والمعنى ، فمنهم من سوى بينهما فى الشرف والجودة ، ومنهم من رجح المعنى على اللفظ .

---

(١) أبو عثمان الجاحظ: د. عبدالمنعم خفاجى ص٢٢٩ ـ طبعة أولى ـ المطبعة المحمدية بالقاهرة .

ويرى ابن قتيبة[١] أن القصيد يعلو ويهبط، ويسمو ويقبح حسب قيمة اللفظ والمعنى فيه ، ولكنه رجح جانب المعنى فى الشعر على جانب اللفظ حينما قسمه على أربعة أضرب :

أولا : ضرب حسن لفظه وجاد معناه .

ثانيا : ضرب حسن لفظه وحلا ، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى .

ثالثا : ضرب جاد معناه ، وقصرت ألفاظه عنه .

رابعا : ضرب تأخر معناه ، وتأخر لفظه[٢] .

ويظهر ترجيحه للمعنى حينما ينقد أبيات كثيِّر المشهورة التى يقول فيها :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فهى عنده خالية من كل معنى مفيد ، على أنه يعجب بمثل قول أبى ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

وذلك لتضمنه معنى أخلاقياً[٣] ، ومن هنا يظهر « فساد رأيه فى العلاقة بين اللفظ والمعنى[٤] » . وهذا الاتجاه يوضح عدم اعتداده بالصورة الأدبية إلا إذا صور الشاعر بها معنى لطيفا ومغزى شريفاً ، أما التى تحمل معنى وسطا أو ساقطا ـ وإن اكتملت عناصرها وتلاءمت أجزاؤها ـ فلا تعد صورة عنده ، ولا يقيم لها وزناً كأبيات كثيّر السابقة ؛ لأن الأساس عنده فى الشعر هو شرف المضمون .

---

(١) هو عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى المتوفى سنة ٢٧٦ هـ .

(٢) الشعر والشعراء : ص ٧ وما يليها .

(٣) الشعر والشعراء : ابن قتيبة ص ١٠ ، ١١ .

(٤) دراسات فى النقد الأدبى : د . محمد عبد المنعم خفاجى ص ١٣٠ .

ابن طباطبا والصورة الأدبية :

ويؤيد ابن طباطبا[1] ما جاء به بشر بن المعتمر فى صحيفته المشهورة فيقول :

« إذا أراد الشاعر بناء قصيدة ، محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا أو أعد له ما يلبسه إياه ، من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت ، يشاكل المعنى الذى يرومه ، ابتدأ وعمل فكره فى شغل القوافى ، بما تقتضيه من المعانى ، على غير تنسيق للشعر ، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت ، يتفق له نظمه ، على تفاوت مابينه وبين ما قبله فإذا أكملت له المعانى وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ماقد أداه إليه طبعه ، ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظه مستكرهة ، لفظة سهلة نقية ، وإذا اتفق له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد المعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى، منها فى المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار ، الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق ، الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه . . . ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الدقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها ، حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجواهر ، الذى يؤلف بين النفيس منها ، والثمين الرايق ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى والفصيح ، لم يخلط به الحضرى المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها[2] »

---

(١) هو محمد بن أحمد بن طباطبا المتوفى سنة ٣٢٢ هـ .

(٢) عيار الشعر : ابن طباطبا ص ٢٣ ق القاهرة ١٩٥٦ م .

وهذا هو العمل الفنى فى القصيدة الشعرية وهو ممتزج بالصورة الأدبية امتزاجا كاملا فى العملية الشعرية ، عندما ينفعل الشاعر بموضوع ما ويعانيه ، فيعمد إلى نظمه فى قصيدة ، ويحضر المعانى ، ويعيش معها فى صراع داخـــلى ، يعمل فيه العقل والوجدان والمشاعر ، فإذا استوى لديه الشكل فى ألفاظ تتلاءم معها ، ثم اختار لها القالب الموسيقى الذى يتناسب معها قافية ووزنا ، شد جزئيات القالب بألفاظ وصور على هذا النمط ، حتى يستقيم البيت من الشعر ، وهكذا بقية الأبيات يختار لـكل معنى فى أبيات القصيدة صورة أدبية ، تتفق معه دلالة وإيقاعا ، فإذا فرغ من القصيدة ، عاودها مرة ومرة ، فإذا وجد هناك ثغرات ملأها فى المعاودة والمراجعة ، فيصل ما انقطع بين المعانى بمعنى مناسب ، أو ما نفر بين الصور (الأبيات) بصورة تتآلف مع أخواتها ، وكذلك الأمر فى لفظة شاردة أو قافية قلقة ، فيأخذ بيده هذه ، ويضع بالأخرى تلك .

والشاعر فى تصويره وتأليفه كالنساج الحاذق ، الذى يحكم نسجه ، ويصقل ثوبه وكالنقاش الذى يختار فى نقشه أحسن الألوان ، ويرتبها ويمزجها بالقدر اللازم ، ويركز فيها حتى تخلب العيون ، وكناظم الجـــواهر ، الذى يؤلف بين حباته النفيسة ، لتأخذ كل حبة مكانها الأصغر فالصغير ، فالـكبير فالأكبر ، وهكذا يصنع فى نظم العقد وتنسيقه ، والناقد الـكبير يبين :

أولا : عملية التحضير للقصيدة بما فيها من إعداد المعنى الذى هو هنا أوسع نطاقا من الفـكرة والغرض والتجربة الشعرية ، يدل عليه قوله « إذا أراد الشاعر بناء قصيدة ، محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه » .

ثانيا : المعانى المجردة إنما تـكون فى الذهن « فى فـكر الشاعر نثرا » .

ثالثا : أن الشاعر وهو يعانى التجربة ، يشكل أثناء ذلك من المعانى صورا شعرية متناثرة « ويعد لها ما يلبسها إياه من الألفاظ التى تطابقه » .

رابعا : أن العقل والفكر يتدخل فى النهاية ، ليؤلف بين الصور ، التى تكون بيتا يتفق مع المعنى « فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى ، ابتدأ وأعمل فكره فى شغل القوافى ، بما تقتضيه من المعانى . . . إلخ » .

خامسا : أنه يربط بين اللفظ بإيقاعه ودلالته وبين المعنى ، ويشير بذلك إلى قضية النظم وبه تتحقق الصورة الشعرية . « وأعد له له مايلبسه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه » .

سادسا : أن التجربة الشعرية فى الذهن ، التى تجسمها الصورة فى الخارج ، غامضة ومزلقة للشاعر ، فيحتاج إلى معاودة الصور مرات، ليسترد ماند من الصور أو ما خفى منها ، ويبرزها فى مكان تتناسب فيه مع أخواتها فى الخارج . « فإذا أكملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها . . . إلى قوله وطلب لمعناه قافية تشاكله » .

سابعا : والفقرة السابقة تؤكد التلاحم بين الصور والأبيات ، فتشيع بينها الوحدة ، ويسرى فيها الترابط ، وابن طباطبا يشير إلى الوحدة فى الصورة الأدبية فى موطن آخر فيقول : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف . . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا ، لاتناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ولا تكلف فى نسجها[1] » . وهذه هى الوحدة الموضوعية بأدق معناها كما يراها النقاد المعاصرون فهو يرى أن تكون الألفاظ فى الصورة ، والصور فى البيت ، والبيت فى القصيدة ، كلمة واحدة فى تلاؤم النسج والحسن والفصاحة والجزلة وصواب التأليف ، حتى لا يحدث ضعف فى مبنى الصورة ، ولا ثغرة فيها ، ولا تكلف فى نسجها .

(١) عيار الشعر : ابن طباطبا ص ١٢٦ ، ١٢٧ ط القاهرة ١٩٥٦ .

ويؤكد هذه الوحدة فى موطن آخر فيقول : -

« وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته . . . فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد مصراع كل يشاكل من قبله[1] » .

على الشاعر أن يتأمل نظمه وتأليفه فيتجنب الحشو فيه ، ولا يفصل بين الأخوات من الكلام بأجنبى ، ويضع المصراع متلائماً مع قرينه .

ومن الخطأ أن نذهب كما ذهب بعض الدارسين إلى أن ابن طباطبا لا يهتم بالوحدة العامة فى القصيدة أو فى الصورة الكلية ، وإنما يهتم بالوحدة فى البيت الواحد ، أو فى الصورة الجزئية كما يقول د . غنيمى هلال[2] ، لأن ابن طباطبا ناقدنا الجليل قد حدد الوحدة الموضوعية تحديداً كاملا .

والذى أعنيه ويتصل بالبحث ، هو موقف ابن طباطبا من الصورة الأدبية فى الشعر ومدى إدراكه لها وكيف عالجها ، ولا يضير هنا كثيرا أنه عالجها فى صورها الجزئية أو فى البيت الواحد أو أنها ترتبط بالنظم والتأليف ، أو كانت رافدا قويا من روافد النضوج فى النظم والصورة الأدبية كما عند الإمام عبدالقاهر الجرجانى بعد ذلك .

ثامنا : الذى يدل على أنه اهتم بالصياغة والتأليف وسلامة النظم ، أنه جعل الشاعر كالنساج الحاذق والنقاش الماهر ، وناظم الجواهر الدقيق ، هنا يربط ابن طباطبا بين التصوير الأدبى ، وبين فنون التصوير الأخرى الحسية من نسج ونقش وصوغ ليوضح أن هذه الصناعة من تلك ، إذن فالصورة الأدبية عنده

(١) المرجع السابق ص ١٢٤ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال ص ٢١٦ .

كالنسج والنقش والصوغ ، وبهذا للفهوم وتلك الموازنة تأثر عبد القاهر فيما بعد .
« ويكون كالنساج . . . إلى قوله وكذلك الشاعر » .

تاسعا : التلاؤم الشديد بين اللفظة واللفظة فى الجزالة والدقة ، وفى غرابة اللفظ وبداوته وفى الحضرية المولدة يقول : « إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى — الفصيح ، لم يخلط به الحضرى المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها » وكذلك قوله : « فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا ، وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقة معان وصواب تأليف » .

قدامة بن جعفر والصورة الأدبية :

ومن أشار إلى الصورة الأدبية قدامة بن جعفر الذى اعترف بها عنصرا من عناصر الشعر ، وربطها بغيرها من العناصر الأخرى ، فهو يرى « أن المعانى كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة[1] » .

وكلام قدامة أدخل فى باب التصوير من رأى الجاحظ فيه ، فقد جعل للشعر مادة وهى المعانى ، وصورة وهى الصناعة اللفظية ، والتجويد فى الصياغة ، يقول :

« وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة أو الضعة . . . وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة[2] » .

---

(١) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ص ١٣ المتوفى سنة ٣٣٧ .
(٢) المرجع السابق .

ويضيف قدامة عنصرا جديدا في بيان مفهوم الصورة الشعرية ، حيث يشبه صناعة الشعر بغيره من سائر الصناعات كالنجارة للخشب ، والصياغة للفضة ، فالجميع يعتمد على مادة وشكل ، فالفضة مثلا يتخذ منها أشكالا مختلفة ، وكل شكل يسمى صورة كالخاتم مثلا ، وكذلك الأمر في الشعر لأنه كسائر الصناعات يقول ابن سلام الجمحي عن الشعر : « صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات[1] » .

ويبين أيضا فضل الصورة في العمل الأدبي ، إذ بها تقاس قدرة الشاعر ومهارته في صناعة الشعر ، فالقطعة من الخشب أو الفضة في ذاتها لا تفضل قطعة أخرى إلا بالصورة التي ظهرت فيها ، وقد يتناولها الصانع في صورتين ، فتظهر إحداهما ذميمة ، والأخرى جميلة ، مع أن المادة من الخشب أو الفضة واحدة فيها .

وكذلك الشعر عند ابن جعفر ، قد يتناول الشاعر موضوعا واحدا ، يصوره تصويرا حسنا في مواطن ، ويعرض إياه في معرض قبيح في موطن آخر ، ويدل هذا ـ مع اتحاد المادة ـ على قدرة الشاعر ونبوغه ، التي ترجع إلى التصوير . يقول في ذلك .

« إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها[2] » .

وفي مكان آخر ينتصر للفظ الصورة ، ويقدمها على المعنى والمادة ، فيرى أن

---

(١) طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحي المتوفى عام ٢٣٢ هـ ص ٣ .

(٢) نقد الشعر : قدامة بن جعفر ص ١٣ ، ١٤ .

معيار الجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المعنى ، مما لا يستغنى عنه شاعر ولا خطيب ويذكر الخصائص التى تتصل به وتنبنى عليه ، وهى موسيقى الصورة التى ترجع إلى الشكل لا إلى المعنى كالترصيع والسجع واعتدال الوزن وغيرها مما يتصل بالشكل ويرجع إلى بنائه يقول :

« وأحسن البلاغة الترصيع والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس مانظم من بناء وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيرادها موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق النظوم وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الوصف بتكرير الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازى ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى . . . فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة المنطق ، ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب[1] » .

والحديث هنا حديث الألفاظ والصياغة ، والإيقاع والوزن وغيرها مما تعتمد عليه الصورة الأدبية من ترصيع وسجع ، وتلاؤم وزن ، وطباق واستعارة ، وتقسيم ومقابلة وتكافؤ ومبالغة فى الوصف . وتواز وكناية ، وغير ذلك مما يتصل بالشكل واللفظ اتصالا مباشرا لا بالمادة والمعنى .

ومن هذا نعلم أن قدامة قد اعترف بالصورة الأدبية وعرف لها مكانها فى العمل الأدبى ولم يجحد العناصر الأخرى المكونة مع الصورة للعمل الأدبى » .

ابن بشر الآمدى والصورة الأدبية :

والآمدى[2] فى تحديده للنظم ، والاهتمام به ، وعنايته بالصورة الجزئية كمعاصره القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى ، ويتفق معه فى جميع الوجوه التى ستأتى ولكن

(١) جواهر الألفاظ . قدامة بن جعفر ص٣ : ٨ ط القاهرة (١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢م) .
(٢) هو الحسن بن بشر الآمدى المتوفى سنة ٣٩٠ هـ .

معالم الصورة عنده زادت وضوحا أكثر من القاضى ، كما سيظهر من خلال اهتمامه باللفظ والمعنى « أى النظم » والصورة التى تقوم عليها معا ، وسنعرض اتجاهه على النحو التالى :

أولا : رجح الآمدى البحترى على أبى تمام فى شعره ، وذكر أدلة قوية تؤيد اتجاهه حيث فرق فيها بين العلم والشعر ، فلكل منهما طابعه وخصائصه فالشعر عنده غير العلم ، والعلم حكمة وفلسفة ، والشاعر مصور ، وليس حكيما أو فيلسوفا ، والصورة الأدبية تكون من اللفظ والمعنى ، فى حسن تأن ، وقرب مأخذ ، واختيار الموضع المناسب لكل لفظ ، الذى يطابق للمعنى فى الاستعمال المعتاد ، من غير كلفة ولا صنعة ، مع اللياقة فى الاستعارة والتمثيل المعنى ، حتى لا يقع بينهما تنافر ، وبذلك يكتسى النظم رونقا وبهاء ، وهذا هو الأصل فى بلاغة الصورة ، من إصابة المعنى بألفاظ سهلة بعيدة عن التكلف ، لا تزيد عن الغرض ، فإن اتفق للنظم معنى لطيف ، زاد من روعته ، وإلا ـ فالصورة غنية فى نفسها ودلالتها يقول وليس الشعر عند أهل العلم به ، إلا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له ، وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسى بالبهاء والرونق ، إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحترى . . . والبلاغة إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الغرض ، بألفاظ سهلة عذبة ، مستعملة سليمة من التكلف لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق ، فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه . . . قالوا :

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ،ولسانه غير مدرك لما يعتمد دقيق المعانى من فلسفة اليونان، وحكمة الهند، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر مما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة، وإن شئت دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا »[1] .

ويلتقى الآمدى مع القاضى فى النص السابق ، فى أن جلال الصورة وجمالها لا يرتبط بفخامة اللفظ ، ومهارة الصنعة ، وكثرة ألوان البيان والبديع .

ثانياً :

يدرك الآمدى الجمال فى اللغة ، وسحره فى الصورة ، فيجعل اللغة غاية فى ذاتها ولو مجردة عن حكمة أو فلسفة ، فهى كفيلة فى ذاتها بالروعة والجمال ، لأن الغرض منها إصابة المعنى ، وإدراك الهدف ، لا أن يحمل الشاعر لغته ما لا تطيق، وهو متأثر فى هذا بقول البحترى :

والشعر لمح تكفى إشارته ... وليس بالهذر طولت خطبه

يقول الآمدى : « وإن اتفق له معنى لطيف ، زاد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »[2] .

ويرى د مندور أن الآمدى اهتدى بهذا إلى أن اللغة ليست وسيلة، ولكنها غاية لأنها تتضمن عناصر التصوير والموسيقى : « ويكون من حسن الذوق ، وسلامة الحس بحيث يقسم النسب الدقيق بين اللغة كوسيلة ، واللغة كغاية فى

(١) الموازنة : للآمدى ص ١٧٣ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق : الآمدى .

الأدب فلا يسرف فى اعتبارها وسيلة ، لأنه يحرم نفسه بذلك من عناصر هامة فى التأثير ، عناصر التصوير ، وعناصر الموسيقى »[1] .

« الجلال الحق فى حسن التأليف ، وبراعة اللفظ ، ومهما يرتفع المعنى حتى يبدو غريباً ، وذلك مثل شعر البحترى ، الذى هو عكس أبى تمام فى شعره يقول:

« وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ، ورديء اللفظ ، يذهب طلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه ، حتى يحتاج مستمعه إلى تأمل ، وهذا مذهب أبى تمام فى معظم شعره ، وحسن التأليف وبراعة اللفظ ، يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تمهد ، وذلك مذهب البحترى ، ولذلك قال الناس لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام »[2] .

رابعاً :

ويرفع من جانب التصوير فى الشعر ، ويفضله على المعنى اللطيف ، فلا جمال للصياغة الرديئة ، وإن تضمنت معنى نادراً ، أو مغزى لطيفا ، بل لابد أن يكون المعنى اللطيف نتاج الصورة نفسها ، جاء من غير قصد ابتداء ، وعلى ذلك فالشعر للشعر لا للعلم ، وللعلم مجال آخر .

ويشبه الآمدى المعنى اللطيف فى نسج ردىء بالطراز الجيد على الثوب المنهتك ، أو كرائحة الطيب على وجه جارية قبيح . يقول :

« وإذا كان لطيف المعانى فى غير غرابة ، ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كان مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه » ، ويقول : « فقيمة التأليف فى الشعر وكل صناعة هى أقوى دعائمه ، بعد

(١) النقد المنهجى عند العرب : د . محمد مندور ص ١٢٠ .

(٢) الموازنة : الآمدى .

صحة المعنى ، وكلما كان أصح تأليفاً كان أقـــوم بتلك الصناعة مما اضطرب تأليفه » .

ويؤكد النص الأخير عنايته التامة بالتأليف والنظم ، كالشأن فى كل صناعة تتألف من مادة وصورة ، فقيمة التأليف له المنزلة الأولى ما دام المعنى صحيحا ، وأما اضطراب التأليف فلا مدخل له فى الشعر ، كالشأن فى سوء التشكيل لمادة من المواد المعدنية وغيرها .

خامساً :

ويكاد الآمدى يبلغ الغاية فى توضيح الصورة التى فضل بها البحترى أستاذه أبا تمام وهو يتحدث فى باب الملائمة بين اللفظ والمعنى ، فقد فسر التأليف وهو النظم فى الصورة ، حينما عقد موازنة بين صناعة الشعر وبين غيرها من الأشياء فى سائر الصناعات الأخرى ، فيبنى الشعر الجيد المحكم وكذا الصناعات الأخرى ، على دعائم أربع :

أولا : جودة الآلة .

ثانيا : إصابة الغرض .

ثالثا : صحة التأليف .

رابعا : بلوغ الغاية فى التأليف بدون نقصان ولا زيادة .

وكذلك الأمر فى كل محدث مصنوع فى الخلق والإيجاد ، يحتاج إلى أربعة أشياء :

أولا : علة هيولانية وهى الأصل .

ثانيا : علة تصويرية .

ثالثا : علة فاعلة .

رابعا : علة تمامية[1] .

وعلى هذا تقابل الآلة الأصل (الهيولانية) ، وإصابة الغرض : وهو التأليف والنظم يساوى العلة الصورية ، وصحة التأليف : وهى استقامة الفكر الناتجة من التأليف تساوى العلة الفاعلة . ووفاء الجودة وتمام الصنعة : يقابل العلة التمامية والمقابلة الأخيرة هى التى أراد بها الآمدى البلاغة فى الصورة فى قوله السابق : « فالبلاغة : إنما هى إصابة المعنى ، وإدراك الغرض ، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لاتبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة . . الخ » .

يقول الآمدى فى الموازنة التى عقدها بين صناعة الشعر وغيره من الصناعات الأخرى « زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء : جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى نهاية الصنعة ، من غير نقص فيها ، ولا زيادة عليها ، وهذه الخلال الأربع ليست فى الصناعات وحدها ، بل هى موجودة فى جميع الحيوان والنبات .

ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع محتاج إلى أربعة أشياء : علة هيولانية وهى الأصل وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تمامية .

وأما الهيولى فإنهم يعنون الطينة متى يبتدعها البارى تبارك وتعالى ، ويخترعها ليصور ما يشاء تصويره من رجل أو فرس أو غيرهما من الحيوان ، أو برة أو كرمة . . . من أنواع النبات . والعلة الفاعلة : هى تأليف البارى جل جلاله لتلك الصورة ، والعلة التمامية هى أن ينميها تعالى ذكره ، ويفرغ من تصويرها

---

(١) يرى الدكتور محمد مندور أن الآمدى ذكر العلة التمامية بدل الغائية ، ليستقيم له المعنى فى الشعر ، وتفيد كمال الصنعة والجودة فيه ، لا الغائية ، وقال الدكتور أن الآمدى لم يستطع فهم هذه العلة (النقد المنهجى عند العرب د . مندور ص ١٣٠) .

من غير انتقاص منها وكذلك الصانع المخلوق فى مصنوعاته التى علمه الله عز وجل إياها ، لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأربعة .

وهى آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار ... وألفاظ الشاعر والخطيب وهى العلة الهيولانية ، التى قدموا ذكرها وجعلوها الأصل ، ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته ، وهى العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهى الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها وهى العلة التمامية ، فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات ، فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث فى صنعته معنى لطيفا مستغربا ، كما قلنا فى الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض فذلك زائد فى حسن صنعته وجودتها ، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها » .

وهكذا يوضح الآمدى ، ما يعتمد عليه الشعر وغيره من سائر الصناعات والصور التى يسببها الشعر فى التركيب والبناء ، وينص أيضا على الصورة الشعرية نصا واضحا ، ولا يكتفى بالنظم والتأليف والصياغة كالسابقين ، الذين اكتفوا بمجرد الذكر أو بإشارات مبهمة وهم يقصدون الصورة ، ولكنه قطع شوطاً فى توضيح الصورة وذكر معالمها لمرحلة نامية دافعة فى أطوار مفهومها .

فاقترن الشعر عنده ـ كصناعة ـ بسائر الفنون والصناعات ، وتناول الصورة ـ باستقامة ذوقه ودقة فهمه ، وحددها بحدود ينبغى مراعاتها فى التصوير ، ومن أخل بشىء منها اختلت هى كذلك ، وهذه الحدود هى :

١ ـ حسن التأتى وقرب المأخذ فى اللفظ والمعنى .

٢ ـ انتقاء الألفاظ ، واختيار الكلام الجيد الحسن .

٣ ـ وضع الألفاظ في مكانها ، وهذا ما يسمى حديثا ، بالوحدة في الصورة والملاءمة بين أجزائها .

٤ ـ ألا يحمل اللفظ أكثر من معناه بالتكلف والتصنع ، وهو ما يسمى حديثا بالخروج عن التصوير الدقيق الواقعي .

٥ ـ الترابط التام بين الصور الجزئية بعضها مع بعض ، وبينها وبين المعنى المصور من غير تنافر « وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة . . . إلخ » وكما سيأتي في بيت أبي تمام (ملطومة بالورد . . . إلخ » .

٦ ـ قوة العاطفة في الصورة لتعلق في القلوب وتتداخل في النفس من غير تريث ، وهذه هي البلاغة في الصورة التي يقصدها الآمدي من قوله : « والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة » .

٧ ـ الشعر غير العلم فالأول عماده العاطفة والشعور ، والثاني عماده العقل والفكر وهو نفسه الفرق بين الشاعر والعالم .

٨ ـ حسن التأليف ، وتنسيق النظم ، وتلاؤم الصياغة ، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة ، وكذلك الأمر بالعكس فاضطراب النظم وفساد الصورة ، يعقد المعنى ، ويزداد به غموضاً .

٩ ـ العبرة في الشعر بالصورة ، لأنها هي التي تنقل ما في النفس ، من خواطر ومشاعر بصدق ودقة ، وتبرزه للغير ، فلو كانت رديئة التأليف ، مضطربة التنسيق ، ولو اشتملت على نادرة أو حكمة ؛ فإنها تسقط في الاستعمال وتقبح في مرأى العين وتضعف في تأثيرها على النفس . « كان مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق .

١٠ ـ الشعر صناعة وتصوير كسائر الحرف والصناعات ، والجميع تشكيل وتجسيد للمواد وتصوير لها .

سادساً :

وفى مجال التطبيق لفهمه الواعى للصورة نذكر شاهداً ومثلا واحداً ، لبيان مدى إدراكه لمفهومها أولا . وذوقه الأدبى فى فهمه للصور الشعرية ثانيا . فيقول فى نقد صورة أبى تمام ، القائل فيها :

بيضاء تسرى فى الظلام فيكتسى　　نوراً وتبدو فى الضياء فيظلم

ملطومة بالورد أطلق طرفها　　فى الخلق فهى مع المنون محكم

وقوله ملطومة بالخد يريد حمرة خدها ، فلو لم يقل مصفوعة بالقار ؟ يريد سواد شعرها ، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها ، ومضروبة بالقطن يريد بياضها. إن هذا لأحمق ما يكون من اللفظ وأسخفه وأوسخه ، وقد جاء مثل هذا فى كلام العرب، ولكن بوجه حسن ، قال النابغة (مقذوفة بدخيس اللحم) يريد أنها قذفت بالشحم ، أى كأنه رمى على جسمها رميا ، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبى نواس : (وتلطم الورد بعناب) وهذه كانت تلطم فى الحقيقة فى مأتم ، على ميت بأنامل مخضوبة الأطراف ، فجعلها عنابا تلطم به وردا ، فأتى بالظرف كله ، والحسن أجمعه والتشبيه على حقيقته ، وجاء أبو تمام بالجهل على وجهه والحمق بأسره ، والخطأ بعينه »[1] .

وفى نقده لصورة أبى تمام ، يتجلى فهمه للصورة الأدبية ، لأنه يكشف بذوقه الأدبى الرفيع عن وجه الخطأ فيها ، وأن على الشاعر تجنب مثل هذه الأخطاء حتى تصح له الصورة ، وتسلم جودتها ، وأن لكل لفظ له معنى ، وكل فكرة تخضع لصورة تتناسب معها ، فالمقام فى بيتى الشاعر هو مقام المدح ، والمعنى الذى كستة

(١) الموازنة : الآمدى ص ١٧٣

الصورة فى الأبيات هو سحر جمال المرأة ، الذى يصعق المتيم كالموت . وعلى ذلك فلا محل فى صورة المدح للطم ، الذى يتأذى به السمع ، فهو يفسد التلاؤم فيها ويذهب انسجام أجزائها .

فالشاعر لم يضع الألفاظ فى مواضعها ، ولم يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ووقع تنافر فى المعنى بين طرفى الاستعارة ، وغير ذلك مما سبق ذكره ، مما جعل الآمدى يتهكم بالشاعر ، ويرميه بالحمق والجهل والخطأ ، كما هو واضح من النص السابق. ويرى أيضا أن التقليد الأعمى فى الصورة ذهب برونقها وصحتها ، ويطمس معالم الأصالة فيها ، وقد يجهل المقلد الغرض الذى كسته الصورة .

فأبو تمام لم يستعمل اللطم فى مكانه المناسب فى نظم الصورة ، مقلدا النابغة الذى أحسن أداءه فى التصوير ، حيث قال : (مقذوفة بدخيس الشحم) وهى على نصيب موفور من الجودة والحسن ، لأن القذف بالشحم معناه : أنه رمى على جسمها رميا وهو مصيب فى حكمه هذا ، الذى يدل على سلامة ذوقه فى فهم الصور ، وإصابته فى الحكم عليها .

فصورة النابغة بلغت غاية الجمال على عكس صورة أبى تمام ، فقد أحسن الشاعر الجاهلى التعبير بالقذف لغزارة الشحم المتزايد فى تتابع كسرعة القذف والرمى واختيار لفظ « القذف » هنا لا بديل عنه ، لأن كثرة الشحم وغزارته ، كما هو مفهوم من لفظ « دخيس » ينقص من جمال المرأة ، ويودى برشاقتها ويسوى الفتوه فى جسدها ، فلا يكون لها ردف وخاصرة ، ولا ثدى ظاهر ، وتقاطيع بارزة ، مما يزيد من جمال المرأة وفتنة جسدها ، ولكن التى طغى عليها الشحم ، تستحق — لإهمالها نفسها — ألفاظ السباب والشتم ، وهو ما اختاره النابغة فى

صورته ، حيث قال : « مقذوفة » و « دخيس » أظن أن ليس هناك صورة أروع من هذه الصورة ، وخاصة وقد وقعت لشاعر جاهلى .

ولكن أبا تمام على الرغم من إيغاله فى حضارة الدولة الإسلامية وفى عصورها الذهبية أساء التقليد والفهم معا لموطن الكلمة السابقة فى صورته ، وقد نقده الآمدى نقدا لاذعا .

وتعقب الناقد صورة أبى تمام ، ليكشف عن عيبها ، ويفضح عجزه فيها ، ويبين فهمه الخاطىء لصورة أبى نواس ، وهى : « وتلطم الورد بعناب » فلم يفهم الفرق بين المقامين ، فمقام صورة أبى نواس يقتضى هذا ، لأن المرأة التى صورها كانت فى الحقيقة كذلك ، تلطم فى مأتم خدها الأحمر بأصابعها المخضبة كالعناب.

وصحيح أن أبا تمام أساء الفهم والتقليد لصورة أبى نواس ، التى تطابق واقع المرأة اللاطمة ، وهو ما ذهب إليه الآمدى .

ولكن الذى قصر فيه الناقد أن الغرض فى صورة أبى نواس هو الحزن والبكاء ، ولا يتلاءم معه ذكر الورد والعناب بجوار اللطم فيها ، ولذلك نرى أن صورتى أبى تمام وأبى نواس دون صورة النابغة بكثير .

وبهذا يكون الناقد قد حقق كثيرا فى مفهوم الصورة الأدبية وفى إيضاح بعض معالمها ليمثل مرحلة هامة من مراحل نضوجها وتمامها فى النقد القديم ، وذلك فى جانبيها النظرى والعملى التطبيقى .

القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني :

ويقفز القاضي[1] خطوات إلى الأمام بالصورة الأدبية، فتزداد وضوحا وعمقا وتشيع في مفهومها ألوان جديدة فوق ماسبق :

أولا : يرى أن ليس من الضروري في كل نظم أو تأليف أن يكون فيه تصوير أدبي ، يسحر النفوس بسحره ، ويهز الأعطاف بجماله ، يقول في فصل « ما عيب على أبي الطيب من معانيه وألفاظه[2] » .

« وأنا أعدل إلى ذكر ما رأيتك تنكر من معانيه وألفاظه ، وتعيب من مذاهبه وأغراضه ، وتحيل في ذلك الإنكار على حجة أو شبهة ، وتعتمد فيما تعيبه على بينة أو تهمة ، إذ كان ما قدمت حكاية عنك، وماعددته من مطاعنك ، وأثبته من الأبيات التي استسقطتها وملت على هذا الرجل لأجلها ، من باب ما يمتحن بالطبع لا بالفكرة » .

ثانيا : يوضح النظم الساقط الذي لا يرق إلى مستوى التصوير الأدبي ، والجمال الفني : من التأليف الذي به جهامة تعافها النفس ، وكزازة تنفر منه ، ويصبح خاليا من بهاء رونقه وحلاوة منظره ، وعذوبة وقعه ، وجمال نثره ورشاقة عرضه ، متعسف الديباجة متعمل الطلاوة ، أفسده التصنع ، وأخفى التعقيد معناه، فالنظم الذي يكون بهذه الطريقة يصير قلقاً متكلفا ، والصورة التي تتسم بهذه الصفات تكون متعسفة منحوتة ، لا حياة فيها ولا روح ، قد حشيت بالتزويق والتجنيس ، والترصيع والمطابقة ، والبديع والغموض واختلاف الترتيب واضطراب

(١) صاحب الوساطة بين المتنبي وخصومه المتوفى سنة ٣٩٢ هـ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني ص ٣١٠ ومابعدها ـ ط صبيح.

النظم ، وقد وصف مندور ، هذا اللون الذى لا يستقيم من النظم عند القاضى بقوله : « ظاهر شكلى تخطيطى سقيم وهو يصدر عن البديع[1] » .

يقول القاضى فى بيان ذلك : « والقسم الذى لاحظ فيه للمحاجة ، ولا طريق له إلى المحاكمة ، وإنما أقصى ماعند عائبه ، وأكثر مايمكن معارضه أن يقول : فيه جهامة سلبته القبول ، وكزازة نفرت عنه النفوس ، وهو خال من بهاء الرونق وحلاوة المنظر وعذوبة المسمع ، ودماثة النثر ، ورشاقة العرض ، وقد حمل التعسف على ديباجته واحتكم التعمل فى طلاوته ، وخالف التكلف بين أطرافه ، وظهرت سماجة التصنع فى أعطافه ، واستهلك التعقيد معناه ، وقيد التغوص مراده . . . ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مزوقا ، قد حشى تجنيسا وترصيعا وشحن مطابقة وبديعا ، أو معنى غامضا . . . ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف ، وهلهلة النسج ، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها[2] » .

ثالثا : ويقرر القاضى الجرجانى من معالم الكمال فى الصورة ، أن تكون مهمة اللفظ فيها ليست للكشف عن المعنى فحسب ، بل لابد أن يصير حلوا رشيقا ، أحظى فى القلب ، وأوقع فى النفس ، « ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى » ولكنه « أحلى وأرشق ، وأحظى وأوقع[3] » والكلام فيها لا يصور الغرض فقط ، ولكن ينبغى أن يكون ذا وقع قوى ، يشنف الآذان ويستولى على القلوب ، كما تشد مناظر الطبيعة الفاتنة إليها النواظر ، فلا ترى غير الجمال فيها . يقول : « ولا الكلام إلا ما صور له الغرض » إنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار[4] » .

---

(١) النقد المنهجى عند العرب : د . محمد مندور ص ٢٨٥ .

(٢) الوساطة للقاضى الجرجانى ص ٣١٠ وما بعدها .

(٣) المرجع السابق . (٤) المرجع السابق .

وليس الحسن مقصوراً على البديع ، ولا الرونق للتصنيع نحسب ولكن لا بد من التهذيب فيهما ، والتثقيف لهما ، والترشيح لمنطقهما يقول :

« ولا الحسن إلا ما أماده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع »ولكن لا بد أن « نجد منه الحكم الوثيق ، والجزل القوى، والمصنع المحكك ، والمنطق الموشح ، قد هذب كل التهذيب ، وثقف غاية التثقيف[1] » .

هذه هى الصورة الحقة عند القاضى ، وذلك هو النظم القوى الموحى ، والتأليف الرائق الخلاب ، وبه يفرق بين الشعر المطبوع والمصنوع ، ثم يقول : إن هذا الحسن فى النظم والجمال فى تصويره المعنى لانهاية له « ولو احتمل مقدار هذه الرسالة استقصاءه ، واتسع حجمها ، للاستيفاء له ، لا سترسلت فيه ولاشرفت بك على معظمه[2] » .

رابعاً : ليس من الضرورى فى كل نظم أن تكون ألفاظه رصينة جزلة ، ولا أجزاء الصورة قوية فخمة ، تشتمل على استقصاء ألوان البديع ، واستقطاب جموع التصنيع لتستكمل شروط الإحسان ، وتستوفى كل كمال ، ليس من اللازم هذا كله فى الصورة الأدبية ، فقد ينسج الشاعر المصور ، والعبقرى البارع صورة لا تستوفى أسباب الكمال السابقة ، فألفاظها سهلة التنـاول ، مألوفة الأخذ ، لا تشتمل على حشد من الاستعارات ، وقلما نجد فيها بديعاً ، أو اتفاقاً فى الصنعة ، ولكن الشاعر يبثها سره ، وينفث فيها من سحره ، ويبعث فيها الجلال الذى هو أسمى من الجمال ، وهنا يعجز الإنسان عن إدراك كل أسبابه ، وإن أدرك البعض فقد لا يعرف له سببا ، لا يستطيع أن يستوفى موارد السحر الحلال ، ولا يتمكن من نفسه إلا شىء واحد ، وهو أثر الصورة فيها ، وعلوقها بقلبه كالنور الذى يبهر

(١) المرجع السابق .　　(٢) المرجع السابق .

البصر . ويهدى البشر ، ولا يعرف الإنسان أسراره وتركيبه ، مع وضوحه وشيوعه وألفته .

وما أشبه الصورتين السابقتين بصورة رجلين ، أحدهما اكتملت فيه الأعضاء وأوفت أجزاؤها على الغاية فى التمام ، واستوت مقاطعه ، وأصبح كل عضو فيه على حدة غاية الجمال ، وثانيهما صورة رجل دون السابقة فى كمال الأعضاء وتمام الأجزاء ولكنها فى حسن موقع كل عضو منها وانسجام الأجزاء فيها ، قد تكون أقوى من الأولى وأحظى بالحلاوة ، ولا يدرى للمأخوذ بفتنتها لذلك سبباً ، ثم يشير أخيراً إلى صدق العاطفة فى الصورة وقوتها حيث تلقى موقعها من القلب وتسرع إلى النفس ، وهو عنصر هام فى نجاح الصورة الشعرية .

يقول القاضى الجرجانى :

« وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال وتذهب بالتمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها ، فى انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناسب الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه المزية سبباً ، ولما خصت به مقتضياً ، ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة ، وهى مقصرة عن الأولى فى الإحكام والصنعة ، وفى الترتيب والصبغة ، وفيما يجتمع أوصاف الكمال ، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع ، لأقمت السائل مقام المتعنت المتجانف ، ورددت رد المستبهم الجاهل ، ولكن أقصى ما فى وسعك ، وغاية ما عندك ، أن تقول موقعه فى القلب ألطف ، وهو بالطبع أليق . كذلك الكلام منثوره ومنظومه ، ومجمله و مفصله ، تجد منه المحكم الوثيق ، والجزل القوى والمصنع المحكك ،

والمنطق الموشع ، قد هذب كل التهذيب ونقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، وأتعب لأجله الخاطر ، حتى أضحى ببراءته عن المعايب ، واحتجز بصحته عن المطاعن ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة ، وترى بينه وبين ضميرك نجوة »[١] .

ثم يضرب صورة للمصنوع المثقل بالألفاظ ، والبدائع من البيان ، بشتى ألوانها ، ويضرب صورة أخرى ، لما هو دون ذلك فى الاهتمام ، من لفظ سهل قريب المأخذ ، ونظم خال من الصنعة ، يكاد يخلو من البيان والبديع ، ومع ذلك لا تجد الصورة الأولى طريقها إلى القلب ، وتجد الثانية فى سحر وبراعة ، رتستريح إليها النفس ، وتعتريها من النشوة والطرب ، ما يجعلها للثانية ، وتفتر من الأولى وتضعف ، يقول القاضى : « وقد تنزل أبو تمام فقال :

دعنى وشرب الهوى ياشارب الكاس فإننى للذى حسيته حاسى
لا يوحشنك ما استسمجت من سقمى فإن منزله من أحسن الناس
من قطع أوصاله توصيل مهلكتى وصل ألحاظه تقطيع أنفاسى
متى أعيش بتأمل الرجاء إذا ما كان قطع رجائى فى يدى ياسى

فلم يخل بيت منها ، من معنى بديع ، وصنعة لطيفة ، طابق وجانس ، واستعار فأحسن ، وهى معدودة من المختار من غزله — وحق لها — فقد جمعت على قصرها فنوناً فى الحسن ، وأصنافاً من البديع ، ثم فيها من الإحكام والمتانة ، والقوة ما تراه ولكن ما أظنك ، تجد له من سورة الطرب ، وارتياح النفس ، ما تجده لقول بعض الأعراب :

أقول لصاحبى والعيس تهوى بنا بين المنيفة فالضمار
تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

(١) الوساطة للقاضى الجرجانى ص ٣٧ .

ألا حبذا نفحات نجـد وريا روضة غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا بإنصاف لهن ولا سرار
فأما ليلهن فخير ليل وأقصر ما يكون من النهار

فهو كما تراه بعيد عن الصنعة ، فارغ الألفاظ ، سهل المأخـذ ، قريب التناول[1] .

خامساً :

وبهذا الفهم الواعى للصورة الأدبية يسبق القاضى الزمن ، ويفرق بين الجمال والجلال فيها[2] ، فالجمال موضوعى ، يستطيع المفتون بروعته أن يقف على أسبابه ، ويحدد بعض عناصره ، ويدرك خصائصه فيها ، ويتعرف على مصادره فى انتقاء الألفاظ ، وسحر الكلمات ، وإحكام التراكيب ، وانسجام أجزاء النظم ومناسبة الوزن والقافية للمعنى ، وسمو الخيال ، وروعـة التشبيهات ، وحيوية الاستعارات ، ووحى الكنايات ، إلى غير ذلك من زهرات الرياض المتفتحة ، ولا يحتاج فى التعرف عليه من الناقد إلا ذوقه المستقيم ، وإحساسه الصادق ، ونفاذ البصيرة وحذق اللغة والإيمان بالفن الجميل .

وأما الجلال وهو فوق الجمال وغايته التى يسمو بها إلى مرحلة الإعجاز ، ولم يكن ذلك ولن يكون إلا فى « القرآن الكريم » المتفرد بالإعجاز ، وسمو البيان .

(١) الوساطة : القاضى الجرجانى ص ٣٧ : ٣٩ ط صبيح .
(٢) يرى الدكتور محمد نايل أن القاضى الجرجانى سبق النقاد المحدثين فى التفرقة بين الجمال والحلاوة فى كتابه اتجاهات وآراء فى النقد الحديث ص ٢٣ مطبعة العاصمة.

والجلال لا يعرف الناقد البصير كل وسائله ، وجميع مصادره ، وليس فى طاقته القدرة على كشف دلائله ومعالمه ، وإن انتهى إلى البعض فسيظل حائرا إلى الأبد عن البعض الآخر ، وينتهى فى حيرة إلى القول : بأن الجلال فى الصورة الأدبية ، أو فى نفسه ، أو فيهما معاً ، وهنا يعجز العقل الذى يبرهن ويدلل ، ويترك للإحساس والوجدان مملكته وسلطانه ، فالعقل لوضوحه وتحديده له مجاله وله غاية ونهاية غالبا ، أما الإحساس والشعور لغموضه ، فلا غاية له ولا نهاية ، فهو يدرك ما وراء الظاهر ، ويحس وحده بالجمال المطلق ، الذى هو فى ذاته مصدر الجمال ، وهو ما يقصده القاضى بالجلال فى قول الأعرابى السابق : « لا نعلم – وإن قايست واعتبرت ونظرت وفكرت بهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا . . . إلى قوله : وهو بالطبع أليق » .

سادسا :

ويتعرض للصورة الأدبية فى دفاعه عن المتنبى حين يقول :

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

ويرد القاضى العيب الذى وجهه النقاد إلى هذه الصورة ، حيث إن المشبه به وهو « وقوف الشحيح » الذى ضاع فى الترب خاتمه ، لا يوفى بالغرض فى المشبه لأن الاستمرار فى الوقوف على أطلال الحبيب ، وترديد ذكريات الصبابة والعشق ، فهذا يحتاج إلى وقت طويل يغيب فيه المحب عن الوجود ، بينما البخيل لحرصه وشراهته فهو يجيد البحث عن خاتمه ، ليحصل عليه بسرعة ولكن القاضى يصحح هذا الخطأ الذى ظنه النقاد عيباً ، فى صورة المتنبى السابقة فيقول :

« إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة ، وأخرى بالحال والطريقة فإذا كان الشاعر وهو يريد إطالة وقوفه قد قال : إنى أقف وقوف شحيح ضاع

خاتمه فإنه لم يرد المسرية بين الوقوفين فى القدر والزمان والصورة ، وإنما يريد : لأقفن وقوفا زائداً على القدر المعتاد ، خارجاً عن حد الاعتدال ، كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف فى أمثاله ، وما جرت به العادة فى أضرابه »[1]

والقاضى يرى أن الصورة لا عيب فيها ، لأن الشاعر يقصد فى تصوره وقوف المحب وشهبوبته فى ذكريات الحبيب ، واقفا فى جنبات الأطلال ، إنه وقوفه خارج عن المألوف ، وكذلك الشأن فى وقوف الشحيح فى هذه الصورة ، فهو يخرج عن عادة الناس ، وإن أشار إلى الصورة بسرعة ، ولم يقف عندها كثيرا على عادة النقاد فى عصره .

وأنا مع القاضى فى هذا ، بل إن المتنبى أحكم صورة الصب ، وأتقنها غاية الإتقان لأن البخيل يفنى كله فى سبيل جمع الأموال ، وتراه فى حرصه يبحث عنه كالمجنون ويقوم بحركات غريبة وتصرفات متتابعة ، ويقلب اليدين ويحرك الرجلين ويتابع النظرات ويستقصى كل جزئية حوله ، ويعاود ويطاول ويجاهد من غير ملل ولا سأم ويصبر على ذلك حتى يجد بغيته ، وينال طلبته .

وكذلك الشأن فى المحب المتيم ، حينما يقف بطلل حبيبه ، ومنازل ذكرياته الخوالى مشدوها مأخوذا ، غائبا عن نفسه وعن الوجود كله ، إلا فى هــــذه الذكريات ومع تلك المنازل والأطلال .

أبو هلال العسكرى والصورة الأدبية :

يتعصب أبو هلال للفظ ، ويتعقب خطوات الجاحظ فيه ، فينقل عباراته كاملة فى تفضيل الصياغة ، وأنها موطن الجمال وحده فيقول :

(١) الوساطة : القاضى الجرجانى ص ٣٢٤ .

« وليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى ، والقروى والبدوى وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه ، وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، و كثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف »[١] .

فحديثه عن اللفظ وطلاوته ، والسبك والتركيب ، والنظم والتأليف ، إنما يرجع غالبا إلى التصوير ، الذى لايتم إلا بهذه الأمور ، وبه يتحقق الجمال فى العمل الأدبى فلولا الشكل لما تميز شاعر عن آخر ، واتصف بالحذق والمهارة ، حتى لو كان المعنى الذى يصوره وسطا ، فإنه يدخل فى جملة الرائع من القول ، لحسن عرضه ، وحذق صناعته وحلاوة لفظه وعذوبته وسلاسته .

وهذا كله يدفع الخطيب والشاعر إلى المبالغة فى التجويد والتصوير ، ولو كان الأمر يرجع إلى المعنى لوفرا على أنفسهما تعبا طويلا[٢] .

وعد أبو هلال قول الشاعر كثير عزة من الرائع النادر ، مع بساطة معناه ودنو مادته ، وإنما حظى بالجمال ، بجودة صوغه ، وروعة تصويره ، قال كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

إلى آخر الأبيات الثلاثة المشهورة ، يقول أبو هلال معقبا عليها : « وليس فى هذه الألفاظ كثير معنى ، وهى رائقة معجبة »[٣] .

وإن كان اهتمامه بالشكل واللفظ لاينسيه المضمون والمعنى ، فالشاعر يحتاج إلى شرف المعنى والإصابة فيه ، كاحتياجه إلى الحسن فى الصياغة ، ونسج الألفاظ

(١) الصناعتين : أبو هلال العسكرى ص ٥٧ ، ٥٨ (المتوفى عام ٣٩٥) .
(٢) الصناعتين : أبو هلال العسكرى ص ٥٧ ، ٥٨ .
(٣) المرجع السابق ص ٥٩ .

والمعانى كالأبدان والصورة كالثوب ، الذى يلف البدن ، ويكسوه وقارا ونبلا ، يقول أبو هلال :

« الـكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ، ويعبر عنها ، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى ، ولأن المعانى تحل من الـكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الـكسوة »[1] .

وهكذا نرى أبا هلال العسكرى يعرف للعمل الأدبى عناصره المـكونة له كما فعل قدامة ويرفع مع ذلك من شأن اللفظ والصياغة كما فعل الجاحظ .

واتجاه أبى هـلال يجعله دون الجاحظ وقدامة فى فهمه لصورة المعنى ، فقد عد الصورة كالـكسوة ، التى هى منفصلة عن البدن ، ومستقلة عنه ، فأصبح اللفظ عنده أجوف مجردا من كل معنى وروح ، ويجرد اللفظ من القوة والحيوية .

وهذا يدل على عدم أصالته ، على عكس الجاحظ وقدامة ، اللذين أعطيا الصياغة والتصوير نوعاً من الحيوية ، من غير فصل يفقد الروح فى اللفظ ، فصورة الخشب ليست منفصلة عن مادته انفصال الثوب عن البدن كما هو واضح فى اتجاه العسكرى الذى أوقعه فى التقليد والخطأ ، لأن العقل لا يتصور مطلقاً لفظاً من غـــير معنى يرتبط به ، وصنيع ابن سنان الخفاجى فى كتابه سر الفصاحة هو صنيع أبى هلال نفسه[2] .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

(٢) دراسات فى النقد الأدبى : د . محمد عبد المنعم خفاجى ص ٢٥٩ وما بعدها . وسر الفصاحة : ابن سنان الخفاجى (٤٦٦ هـ) ص ٧٢ ، ٨٢ .

الباقلانى والصورة الأدبية :

يربط الباقلانى[1] بين اللفظ والمعنى فى الظاهر، ولكنه فى الحقيقة يفضل المعنى على اللفظ ، لأن مقياس الجمال عنده : أن المعنى البارع ، إذا جاء فى لفظ بارع ، فهو أفضل من وقوع المعنى المألوف فى لفظ بارع .

ومثل هذا يلحقه بأنصار المعنى ، وإن كان يرجع الفضل فى إشارته إلى علاقة اللفظ بالمعنى ، وإن لم يوضحها ، ويعمق جوانبها ، ويبين مدى الترابط التام بينهما لكن عبد القاهر الجرجانى أفاد منه كما أفاد من غيره .

وعلى ذلك فجمال الصورة الأدبية لايتحقق إلا فى اللفظ البارع ، الذى يحمل معنى لطيفاً ، يقول الباقلانى :

« إن تخير الألفاظ للمعانى المتداولة المألوفة ، أسهل وأقرب من تخير الألفاظ لمعان مبتكرة ، ولكن إذا برع اللفظ فى المعنى البارع ، كان ألطف وأعجب ، من أن يوجد اللفظ البارع فى المعنى المتداول المتكرر »[2] .

والعبارة الأخيرة تدل على عدم الدقة فى فهمه لقضية النظم ، لأن الألفاظ البارعة فى المعنى تجعله شريفا لطيفا .

ابن رشيق :

والحسن بن رشيق[3] يذكر فى باب « اللفظ والمعنى » آراء السابقين عليه بعد ذكر رأيه فيهما فيقول :

---

(١) صاحب إعجاز القرآن المتوفى ٤٠٣ هـ .

(٢) إعجاز القرآن : الباقلانى ص ٦٣ .

(٣) هو أبو على الحسن بن رشيق القيروانى المتوفى عام ٤٥٦ هـ ـ ١٠٦٤ م .

« للناس فيما بعد آراء ومذاهب : منهم من يؤثر اللفظ على المعنى ، فيجعله غايته ووكده ، وهم فرق :

(ا) قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب ، من غير تصنيع كقول بشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما
إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ذُرى مِنْبر صلى علينا وسلما

وهذا النوع أدل على القوة ، وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . . .

(ب) وفرقة هي أصحاب جلبة وقعقعة، بلا طائل إلا القليل النادر كأبي القاسم ابن هانيء ، ومن جرى مجراه ، فإنه يقول :

أصاخت فقال وقع أجرد شيظم وشامت فقالت لمع أبيض مخذم
وما ذعرت إلا لجرس حليها ولا رمقت إلا برى في مُخَدَّم[1]

وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد .

(جـ) ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ ، فعنى بها ، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط ، وهم يرون الغاية في قول أبي العتاهية :

يا إخوتي إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجل
ولا تلوموا في اتباع الهوى فإنني في شغل شاغل

الخ الأبيات .

ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ ، فيطلب صحته ، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته .

وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى »[2] .

---

(١) أجرد شيظم : فرس قصير الشعر طويل الجسم ، سيف قاطع ، محل الخلخال .

(٢) العمدة : ابن رشيق جـ ١ ص١٢٤–١٢٧ تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد .

وليست هذه الآراء هنا محل مناقشة فقد نوقشت قبل ذلك ، والذى يعنينا هنا هو اتجاه ابن رشيق ، والآراء السابقة فى النص تحدد اتجاهه عن طريق النفى والسلب؛ فهو يستعرض مذاهب العرب فى اللفظ والمعنى ، لينفيها عن وجهته، ويبنى رأيه على نقائضها ، فيكون من أنصار اللفظ والمعنى معا : « النظم » .

ويرى أن الصورة فى الشعر أو النظم تقوم على العلاقة بين اللفظ والمعنى ، فلا اللفظ ينهض بالصورة والجمال ، ولا المعنى كذلك ، كالإنسان الحى ، فكلاهما يسقط بسقوط الآخر ، ويسمو بسموه . يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته »[1] .

ولو اختل التركيب فى الشعر ببعض الخلل ، واستقام المعنى ، هوى ركن من أركانه لايقوى إلا به ، كالعرج والشلل ، الذى ينقص من تمام الخلقة ، وكمال الجسم ، ويظل صاحبه حيا يتحرك هنا وهناك ، وكذلك الأمر فى ضعف المعنى ، ينال من جمال اللفظ ويكون النظم أشبه بالجسم الأجوف الفارغ ، الذى لاروح فيه ، يقول ابن رشيق :

فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان نقصا للشعر ، وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور ، وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ـ وكذلك إن ضعف المعنى ، واختل بعضه ، كان اللفظ من ذلك أوفر حظا ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح »[2] .

ويقرر ابن رشيق أساسا قويا ، لم يسبق إليه ، فى فهمه للنظم ، وتقديره للصورة

---

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٤ .

(٢) العمدة : ابن رشيق ج ١ ص ١٢٤ .

الأدبية ، وهو ما وضحه الإمام عبد القاهر ، وانتهى إليه النقد الحديث فى أحدث نظرياته مع أن الأول فى المغرب ، والثانى فى المشرق .

حيث يرى أن الخلل فى المعنى ، يحدث من خلل فى النظم ، ورهن فى العلاقات بين الألفاظ ، فالمعول الأول على صحة المعنى يرجع إلى النظم ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، والصورة الأدبية لا تبدو إلا فى هذه العلاقات ، وذلك الالتحام بين الشكل والمضمون ، وهو ما سبق به ابن رشيق غيره ، وإن كان فى إيجاز .

فالفساد فى المعنى أو الضعف فيه ، يرجع إلى اختلال اللفظ ، والمقصود باللفظ عنده هنا هو النظم والتركيب ، وإلا كيف يختل اللفظ الواحد ؟ كما يقال ألقى الخطيب كلمة ، والمعنى كلام ، وإلا لما شبه اللفظ بالجسد ؟ وليس هو عضوا واحدا ، بل أعضاء اشتركت جميعا فى بناء هيكله العام ، وهو ما يقصد ابن رشيق من اللفظ ، بدليل أنه عبر عنه بعد ذلك بقوله : « وإن اختل اللفظ جملة » ، يقول فى ذلك :

ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه على غير الواجب ، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح .

ويوضح نظرياً ما وصل إليه فيرى أن اختلال المعنى ، يرجع إلى تفكك عرى الألفاظ واختلال مواضعها ، التى من شأنها أن تكون فيها ، كانفلاق الدائرة الكهربائية ينتج عنها النور والحياة . وانفصال جزئية واحدة منها يقطع التيار فيعم الظلام . وكذلك لو اختلفت قطعة صغيرة عن مكانها فى آلة « أتوماتيكية » فإنها تتوقف عن عملها ، الذى بمنزلة الروح فى الجسد ، ولا يعلم الإنسان أين مكانها ، فربما تكون الروح فى الجسد نتيجة لتمام أجزائها ، واتخاذ كل جزئية فى مكانها ، وبذلك تسرى فى الجسد ، واختيار الأعضاء المناسبة

وتنسيقها وترتيبها ، وانتظامها ، وعلاقة بعضها ببعض ، سر من أسرار الله وأمر لا يعلمه إلا هو « ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » .

وكذلك الأمر بالعكس حين اختلاف الألفاظ يضعف المعنى ويسقط لأنه لا يعقل أن يكون في الحياة القائمة جسد بدون روح ، ولا روح بدون جسد ألبتة ، يقول « فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأس العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة ، وتلاشى لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم البتة[1] .

ولهذا يرى الناقد الأدبي ، أن الجمال لا يكون إلا في النظام ، لا في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده ، ويترتب على ذلك أن تكون الصورة الشعرية ، في العلاقة التي تتم بين الألفاظ ، وتكشف عن المعنى والمضمون المستقيم الصحيح . ويزداد تمسكا بهذه الحقيقة النقدية الخالدة ، وما انتهى إليه من جديد في فهم طبيعة اللغة والشعر حينما لم يقتنع بآراء السابقين من أنصار اللفظ مستقلا ، وهم كثيرون وأنصار المعنى كذلك وإن كانوا قلة ، وذكر رأيه أولا ، وطرح أقوالهم بقوله :

« وللناس فيما بعد آراء ومذاهب » . ثم يعقب على اتجاه ابن هانى ، في عنايته بالجلبة والصخب في اللفظ ، بدون كبير معنى ، وينفي عنه الجودة ويرميه بالفساد يقول معقبا : « وليس تحت هذا كله إلا الفساد ، وخلاف المراد » وإن حكم له بجودة هذا البيت حين يصف شجاعا فيقول :

لا يأكل السرحان شلو عقيرهم ‏ ‏ ‏ ‏ مما عليه من القنا المتكسر

---

(١) العمدة : ابن رشيق جـ ١ ص ١٢٥ .

فيرى أن تنسيق الألفاظ فيه ، واختيار الكلمات ، ووضع كل كلمة فى موضعها ، جعل البيت جيداً ، وحقق ما يصبو إليه الشاعر ، من المدح بالشجاعة ، وذلك كله راجع إلى اختيار الألفاظ ، وعلاقة بعضها ببعض ، حتى انتهت الصورة الشعرية إلى الغاية فى الجودة .

ولو بدل الشاعر فى النظم بتغيير بعض الألفاظ أو التقديم والتأخير فيها ، بأن مكن الأعداء وهم كثر من قتل ممدوحه باليد ، لكانت الصورة هجوا له ، وأنه ماثبت فى ساحة النضال لحظة ، حتى قتل ، ولكن الشاعر انتقى الكلمات ، وأحكم النظم ، ليحقق الغرض ويسمو بالمعنى ، فأراد رماحا — لا رمحا واحدا — تتساقط عليه من كل جانب ، حتى كست جسده ، وتعذر على الذئب أن ينهشه ، فهو مصون فى حياته ومماته . يقول ابن رشيق مع الإيجاز ، الذى يوحى بما سبق :

« والعقير ههنا منهم ، أى : لم يمت لشجاعته ، حتى تحطم عليه من الرماح — ما لا يصل معه الذئب إليه كثرة ، ولو كان العقير هو الذى عقروه هم ، لكان البيت هجوا لأنه كان يصفهم بالضعف والتكاثر على واحد »(١) .

ولايعتد أيضاً برأى ابن وكيـــع الذى مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، ولا بما ذكره عبد الكريم من رأى لبعض الحذاق فى قوله : « المعنى مثال ، واللفظ حذو ، والحذو يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته »(٢) .

ولا يرضى عن قول العباس بن حسن العلوى فى صفة البليغ : « معانيه قوالب ألفاظه » وغير ذلك من الآراء التى خالفها ليتميز رأيه ويتحدد اتجاهه وينفرد هو به .

---

(١) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

ابن شرف القيروانى والصورة الأدبية :

يفضل ابن شرف المعنى على اللفظ ، ويقدمه عليه ، فمرجع الجمال فى العبارة ، ومجال الروعة فى الصياغة ، يكون فى المعنى ، ثم يأتى بعد ذلك اللفظ ، فهو دونه فى المرتبة والدرجة ، فإن كان المعنى رائقا ، فلا عليه أن يقع فى لفظ رائق بارع .

ولا يعتد إلا بالمعنى الذى يسكن اللفظ ، أى لفظ يقول :

فإن كان « أى المعنى » فى البيت ساكنا ، فتلك المحاسن ، وإن كان خاليا فاعدده جسما باليا »[1] .

الإمام عبد القاهر الجرجانى[2] :

وبعد الشوط الطويل يأتى فارس الميدان ، وأستاذ النقد العربى القديم الإمام القاهر ، ويصلنا وهو فى القرن الخامس الهجرى بما انتهى إليه النقد الحديث فى القرن الخامس عشر ، فى توضيح معالم الصورة الأدبية .

ولا يظن القارىء الكريم أن من ذكرتهم قبل الإمام من النقاد العرب ليسوا هم وحدهم الذين تكلموا فى اللفظ والمعنى ، وما تفرع عن ذلك من النظم والصورة. بل هناك غيرهم كثيرون منهم الصاحب بن عباد ، والمرزوقى وغيرهما ، وكذلك فعل جار الله الزمخشرى بعده ، وغيره مما سار على نهج ما ذكرت من فهمهم للصورة وتحليلها ونقدها . مما جعلنى أستقصى فى نمو وتحليل ، وتفصيل وموازنة واستنتاج كل المراحل التى مر بها مفهوم الصورة الأدبية ، وذلك ما دعانى إلى الاكتفاء بأشهر الأعلام فى النقد القديم . على أن الإمام عبد القاهر ، يكفى عمن ذكرتهم ، ومن لم أذكرهم ، لسعة ثقافته ، وفرط ذكائه ، فقد أفاد من هؤلاء جميعا حتى انتهى إليه القول فى النظم والتصوير الأدبى قديما .

---

(١) أعلام الكلام : ابن شرف القيروانى ص ٢٧ .

(٢) المتوفى ٤٧١ .

فإذا حدد الإمام معنى النظم ، ليصل عن طريقه إلى الصورة ، فإنما يحدده بناء على مشاركة منه مع النقاد الذى سبقوه ، فهم جميعا قد شاركوا كل بقدر ، واستقطبت عبقرية الإمام كل الذابع الثرة ، وتجمعت فى نفس واحدة ، لتخرج قضية النظم والصورة ، ممتزجة بروح ذلك الناقد القديم ، وفاضت عن ذوقه الأدبى وأصالته المتميزة ، مما يخيل للدارس أنها من صنعته ، ومن ابتكار شخصه . وتلك عظمة العباقرة فى قدراتهم ، فإنها توهم الغير بأن أصحابها وحدهم هم أهل الفضل فيما وصلوا إليه ، ولا فضل للعصور السابقة عليهم ، ولا لمن سبقه ومهد له الطريق ، ولا لعصره عليه .

والحق أننا فى الحكم عليه بشخصيته الفذة وعقليته الخارقة ، وعبقريته المجددة المبتكرة ، لا يصح أن نغمط حق من قبله ، وحق العصور السابقة عليه ، وفضل عصره عليه ، الذى هام الناس فيه باللفظ ، وقد ثبت أركانه الجاحظ ، حتى كاد الشكل فى الصورة يقضى على الأدب ، ووقف بجانب أنصار اللفظ وهم كثر ، وجمع قليل يناصر المعنى ، ثم تلك العامية التى انتشرت فى عصره ، وأوشكت أن تقضى على جمال اللغة .

وفى وسط هذا الصراع بتياراته المختلفة ، تمكن أهل الجدل والطاعنون فى إعجاز القرآن وبلاغته من المساس بأعظم مقدساتنا ، فرأى باللفظ جعل الطاعنين يذهبون إلى دعاوى باطلة كمثل قولهم : إن اللفظ عربى ، والعرب أقدر الناس على مجاراته ، ولذا فهم يستطيعون الإتيان بمثله ، ولكن الله صرفهم عن ذلك لتظل هيبة القرآن فى النفوس متفردا بالجلال والإعجاز ، والرأى بالمعنى جعل طائفة تنفى الإعجاز أيضا لأن الأمر يتصل بالمعنى ، وليس هذا فى طاقة العرب وفى قدرة البشر .

وفى كلا الأمرين تسقط المعارضة ، ولا تصح المجاراة ، فالتفوق والتفاوت لا يتم

فى أحـدهما ، إلا إذا أمكن التحدى حتى يتحقق العجز من المعترض من ناحية ، ويسمو القرآن بإعجازه فى ميدان المعارضة من ناحية أخرى، يقول الإمام عبدالقاهر فى حط نصرة المعنى .

« واعلم أنهم لم يبلغوا فى إنـكار هذا المذهب ما بلغوه ، إلا لأن الخطأ فيه عظيم وأنه يفضى بصاحبه ، إلى أن ينـكر الإعجاز ، ويبطـل التحدى من حيث لايشعر، وذلك أنه إن كان العمل على مايذهبون إليه من أنه لا يجب فضل ولا مزية إلا من جانب المعنى[1] » .

وهذا الصراع هو الذى اضطر الإمام إلى حسم القضية فى عمق، وإلى أن يقيم الأدلة والبراهـين ـ فى تحليل أدبى وإطالة وتفصيل ـ ليقف على مصادر العظمة ، وموارد البلاغة فى كتاب الله ، وأساس التفرد والإعجاز فى معجزته الخالدة .

ويضيف فى حديثه عن القرآن الـكريم نماذج رائعة من الأدب العربى ، لأن اللغة واحدة وهى اللغة العربية ، ورد الأساس والمصدر فى ذلك إلى ما نحن بصدده الآن وهو النظم ، ومايتبع ذلك من التصوير الفنى الأدبى ، فى لغتنا الحية الثرية .

والإمام عبد القاهر يتناول الصورة الأدبية فى موطنين: أحدهما حينما يتحدث عن قضية النظم، وثانيها حينما يتـكلم عن مشكلة السرقات الأدبية فى الشعر العربى، وسنتناول ذلك بإيجـاز ، نقصد من ذلك بيان مفهوم الصورة الأدبية ومعالمها فى نقدنا العربى الأصيل القديم ، ومـدى الصلة بينها وبين مفهومها فى النقد الحديث .

---

(١) دلائل الإعجاز : عبدالقادر الجرجانى ص ٢٥٧ تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى .

أولا النظم :

وقف الإمام قبل أن يرسى قواعد النظم ويحدد معالم الصورة موقف الباحث الدقيق، والناقد الذواقة الأديب، من أنصار اللفظ، وأنصار المعنى . ليضع الأساس الثالث وهو النظم ويفند ما انتهى إليه السابقون حيث قالوا: « إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث[١] فبين موقفه من المعنى على حدة، ثم اللفظ على حدة، ليسلم له الأساس الفني الدقيق فى الصورة وهو النظم . وما تلجلج الإمام فى موقفه من كل من اللفظ والمعنى، قبل أن يستقر فى النهاية إلى قضيته كما زعم بعض المعاصرين[٢] ولكن الرجل على عادته، كان يهدم جزءا جزءا وقبل أن يهدم يحدد الخصائص اللازمة للفظ على انفراد، وكذلك المعنى، فيحدد صفات اللفظ البليغ، ويتخير منه ويعلى من قدره منفردا على المعنى ثم فى موطن آخر يبرز سمات المعنى ويعلى من شأنه منفردا فإذا انتهى إلى النظم، لم يعط الميزة للفظ وحده حتى يفضل المعنى، ولا يمنح الدرجة للمعنى حتى يسمو على اللفظ، فلا هذا ولا ذاك، وإنما الفضل الحق أن يكون للثالث وهو النظم وكفى[٣] فالإمام أعطى لكل حقه على انفراد، ولا قيمة لكل منهما وحده فى الصورة وإنما يستحقان هذه القيمة . بل أكثر منهما، إذا ارتبطا بالنظم وهـــو وحده له القيمة الكبرى فى الصورة الأدبية فأما سمات اللفظ عنده، والخصائص التى ينبغى أن تكون فيه هى كما يقول: « أن اللفظة مما يتعارفه الناس فى استعمالهم، ويتداولونه فى زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٢٥ تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى .

(٢) د . محمد خلف الله أحمد فى كتابه (الوجهة النفسية) ص١٩٣، وعز الدين إسماعيل فى الأسس الجمالية فى النقد العربى .

(٣) أسرار البلاغة : عبد القاهر الفاتحة ص ٣ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

سخنه بإزالته عن موضوع اللغة، وإخراجه عما فرضته من الحكم والصفة[1] ويقول: « أن يكون حروف الكلمة أخف وامتزاجها أحسن ، ومما يكد اللسان أبعد[2]
ولكن الإمام يخشى على نفسه أن يكون متهما بأنه من أنصار اللفظ وحده، والجمال مقصور عليه فيثور عليهم وينكر عليهم ذلك بشدة فيقول: « لا جمال فى اللفظ من حيث صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق، وإنما يكون ذلك ، لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب[3] .

ويقول : « وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمته معناها لمعانى جاراتها ، وفضل مؤانستها أخواتها[4] »
ويضربهم بأنصار المعنى فيقول: « إذا فرغت من ترتيب المعانى فى نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً فى ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعانى وتابعة لها وأن العلم بمواقع للعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق[5] » . ويطمئن أنصار المعنى لمذهبهم لوقت ما ، بعد أن انتقض مذهب منافسيهم فيقرر الخصائص التى يشرف بها المعنى، بأن تكون غريبة نادرة، أو تشتمل على حكمة أو أدب » يقول :

« واعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه ، من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدباً ، أو حكمة ، وكان غريباً نادراً ، فهو أشرف مما ليس كذلك بل عابوه

(١،٢،٣) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ٤٢٥ ، ٣٧ ، ٨٨ .

(٤) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٢٥ تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى .

(٥) د . محمد خلف الله أحمد فى كتابه (الوجهة النفسية) ص ١٩٣ ، وعز الدين إسماعيل فى الأسس الجمالية فى النقد العربى .

لأجل الاعتداد بهذا الشرف وحده، وعدم النظر إلى ماسواه، وإن كان من الأول بسبيل أو متصلا به اتصال ما لا ينفك عنه[1] » .

ثم يثور عليهم ليحطم مذهبهم فى المعنى مع اعتماده خصائصه فى ذاته فيقول : « واعلم أن الداء الدوى، والذى أعيا أمره فى هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لايعطيه من المزية ، إن هو أعطى إلا مافضل من المعنى يقول : « ما فى اللفظ لولا المعنى ، وهل الكلام إلا بمعناه[2] » .

وبعد أن هوى بالمذهبين أخذ يترفق بأصحابهما ، لعلهما يجدان الصواب معه كما وقع له فيقول : « أتراك استضعفت تجنيس أبى تمام[3] :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت　　فيه الظنون أمذهب أم مذهب

أو استحسنت تجنيس القائل :

حتى نجا من خوفه وما نجا

وقول المحدث :

ناظراه فيما جنى ناظراه　　أو دعانى أمت بما أودعانى

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت فى الأول ، وقويت فى الثانى ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة ، تروم لها فائدة ، فلا تجدها إلا مجهولة منكرة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة ، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك أنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة

---

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الفاتحة ص ٣ . تحقيق السيد محمد رشيد رضا .
(٢) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٢٥ .
(٣) المرجع السابق ص ٣٧ . وهو أسرار البلاغة : عبد القاهر .

ووفاها . . . إن مايعطى التجنيس من الفضيلة لم يتم إلا بنصرة المعنى ، ولو كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن » .

إذن فلا بد عند الإمام من الانتصار لهما معا ، وان يتم الفضل للكلام إلا بالنظم وبعد أن أقنع الفريقين ، أخذ يقرر مبدأه الهام ونظريته فى اللغة ، وليست هى حشدا من الألفاظ ، ولا اهتماما بالمعانى الغريبة النادرة ، بل اللغة علاقات بين ألفاظها لا تعرف إلا بارتباط بعضها ببعض ، لتوضح ما فى الذهن من علائق على جهة الرمز لا النقل يقول الإمام :

« إن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة ، لم توضع لتعرف معانيهـا فى أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التى هى أوضاع اللغة ، إنما وضعت ليعرف معانيهافى أنفسها، لأدى ذلك إلى مالا يشك عاقل فى استحالته وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التى وضعوها لها لنعرفها بها . . حتى كأنهم لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها ، فلا نعقل نفياً ولا نهيا ولا استفهاما ولا استثناء ، وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم ؟ فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم ، ولأن المواضعة كالإشارة ، فكما أنك إذا قلت : خذ ذلك لم تكن هذه الإشارة ، لتعرف السامع المشار إليه فى نفسه ، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التى نراها ونبصرها ، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له ، ومن هذا الذى يشك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أسمائها ؟ لو كان لذلك مساغ فى العقل لكان ينبغى إذا قيل زيد أن تعرف المسمى بهذا

الاسم ، من غير أن تكون قد شاهدته، أو ذكر لك بصفته . وإذا قد عرفت هذه الجملة ، فاعلم أن معانى الكلام كلها معان لاتتصور إلا فيما بين شيئين، الأصل والأول هو الخبر ، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه عرفته فى الجميع ، ومن الثابت فى العقول ، والقائم فى النفوس أنه لايكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه ، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد إسناده إلى شىء ، وكنت إذا قلت أضرب لم تستطع أن تريد منه معنى فى نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شىء مظهر أو مقدر ، وكان لفظك به إذا أنت لم ترد ذلك ، وصوت تصوته سواء[1] » .

والإمام هنا يقرر أن ألفاظ اللغة لا أهمية لها مفردة ، لنتعرف على معانيها فى ذاتها ، ولكنها وضعت لأن يضم بعضها إلى بعض ، ويتعلق بعضها ببعض حتى نعرف معانيها ، ونبلغ الغرض منها، فلو أردنا أن نعرف ما يدل عليه كلمة «فرس» محدداً محسوراً ، لما استطعنا ذلك ، لأنه اسم جنس عام لا وجود له، إلا فى أفراده فإذا وقع بين ألفاظ أخــرى فى عبارة كما تقول : « فرس فى الحديقة » فقد دلت الكلمة فى التركيب على منظور، ورمزت إلى شىء معين، ولم يكن المسمى فى الحديقة هو كل المعنى للكلمة السابقة .

ولذلك استطاع عبد القاهر عن طريق الكشف لرمزية اللغة ، أن يعتبر اللفظ الذى يرمز إلى معنى لاوزن له منفرداً ، ولاينهض وحده بتصوير معناه ، إلا إذا اشترك مع غيره ، وارتبط بألفاظ أخرى، فى نظم محكم، عند ذلك يكون لكل لفظ قيمة بقدر اشتراكه فى تحديد الصورة العامة للمعنى المراد، ويكون حينئذ للنظم

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجانى ص٤٧٣ ، ٤٧٤ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى .

وحده الميزة فى الكشف عن المعانى المبهمة واضحة ومحددة، بينما يعجز اللفظ عن النهوض بالمعنى وحده، ولا يتصور حدوث ذلك بالمعنى الذهنى المجرد، لأن السامع لا يعرف عنه شيئا إلا إذا أشار المتكلم إليه بكلمة ترمز إليه، فيحرك الرمز الصورة الذهنية المترسبة فى الباطن ازدحام الصور الأخرى فى الذهن لألفاظ اللغة التى اكتسبها الإنسان فى حياته ».

وقد فسر ذلك د. مندور بالرمزية فى اللغة، التى وصل إليها النقد حديثاً فى الغرب وألحق عبد القاهر بواضع هذه النظرية « فنت[1] » :

وأنا مع الدكتور نايل[2] فى أن الإمام قد سبق النقد الحديث إلى هذه النظرية وبرع فيها واتخذها وسيلة للكشف عن أهمية النظم، وقدرته على تصوير المعنى والغرض بدقة وإحكام.

ولم يبق للإمام عبد القاهر بعد هذا الصراع إلا أن يحدد معنى النظم، لنرتقى منه فى النهاية إلى توضيح معالم الصورة الأدبية عنده.

وفى تحديد معنى النظم يقول: « واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أنه لا نظم فى الكلم، ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك. . وإذا كان كذلك فبنا أن ننظر إلى التعليق فيها والبناء، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها، ما معناه وما محصوله[3] ؟ . .

---

(١) الميزان الجديد : د. محمد مندور ص ١٨٦ .

(٢) نظرية العلاقات للدكتور محمد نايل أحمد ص ١٠٠ .

(٣) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٩٧ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى .

فيصبح الاسم فاعلا لفعل أو مفعولا أو خبراً أو مجروراً أو استفهاما أوشرطا إلى غير ذلك من ألوان العلاقات فى علم النحو ، الذى يربط بين النظم فيقول ـ عبد القاهر : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها . . وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه فينظر فى وجوه الحال ، وفى الحروف والفرق بينها بعضها عن بعض وفى حروف العطف والتعريف والتنكير والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإضمار والإظهار والجمع والتقسيم والتشبيه التمثيلى[١] .

وحينما تتخذ الكلمة بخصائصها السابقة مكانها من النظم المبنى على معانى النحو ، تتألف الصور الأدبية عند الإمام ، لأن فى الصياغة كلمات مرتبطة ، وجملا مشدودة بعضها ببعض فى اتساق وإحكام لينم عن التصوير الدقيق للغرض من الصياغة والنظم يقول عبد القاهر عن الصورة الناتجة من النظم :

« إنك ترى الرجل قد يهتدى فى الأصباغ ، التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ ، وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها ، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، وكذلك حال الشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه ، التى علمت أنها محصول النظم[٢] » .

---

(١) المرجع السابق راجع ص ١١٧ ، ١١٨ التحقيق السابق .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٣ .

لذلك أصبح النظم عنده وسبيل الكلام لديه هو « سبيل الصياغة والتصوير وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع عليه التصوير والصوغ كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذاً أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع عليه العمل والصنعة كذلك محال إذا أنت تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام، أن تنظر فى مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن يكون فضة هذا أجود، أو فضته أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له، من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه[1] » .

هذا إذا كانت الكلمة التى اتخذت مكانها من النظم قامت على الحقيقة، لا تمت إلى الخيال بصلة، فكيف يراها الإمام إذا نبعت الكلمة من منابع الخيال الثرة، والخيال كما نعلم حديثا عنصر حى من أهم عناصر الصورة الأدبية فى النقد الحديث، وعبد القاهر يرى أنه رافد من روافدها الكثيرة، وأعظمها هو النظم، وهو الأساس الذى بدونه لا يقبل الخيال ولا تحسن وسائله، فلو وقعت استعارة فى نظم، فالجمال فى الصورة لا يرجع إلى الاستعارة فقط، ولكنه يرجع أولا إلى جمال النظم، وإنما الاستعارة التى وقعت موقعها من الجملة أو التركيب، قد زادت النظم جمالا على جمال .

فالكلمة المستعارة مثلا هنا حققت غايتين : إحداهما الجمال الذى نبع من موقع الكلمة فى النظم، واتخاذها الوضع اللائق بها، وثانيهما الجمال الذى أضافه الخيال على الكلمة، ولكن الجمال الثانى لا اعتبار له إلا بالنظم الذى تتألف منه الصورة،

(١) دلائل الإعجاز: عبد القاهر ص ٢٥٥ تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى .

ولذلك لو اختل النظم ـ مهما حوى من وسائل الجمال ـ سقطت الصورة وتجردت من كل عناصر الجمال ».

وهذه نظرة دقيقة من الإمام فى الصورة ، أغفلها النقد الحديث إلا نادرا كما سنرى ويذكر اتجاهه فى مواطن كثيرة منها قوله بشأن الاستعارة :

« واعلم أن هذا ـ أعنى الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ، وبين أن تكون المزية فى النظم ـ باب يكثر فيه الغلط ، فـــلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان مـــوضعه فينحل اللفظ ما ليس له ، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك فى الكلام ، قد حسن من لفظه ونظمه ، فظنت أن حسنه ذلك كله للفظ دون النظم ، مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإنى على إشفاق عينى من العدا لتجمح منى نظرة ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، إنما هو لأن جعل النظر يجمح، وليس هو لذلك ، لأن قال فى أول البيت « وإنى » حتى أدخل اللام فى قوله : « لتجمح » ثم قوله : « منى » ثم لأن قال: « نظرة » ولم النظر مثلا؟ ثم لمكان « ثم » فى قوله « ثم أطرق » وللطيفة أخرى نصرت هذه الطائف كلها ، وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عينى أخرى نصرت هذه اللطائف كلها ، وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عينى من العدى » ، وغير ذلك كثير من ألوان الخيال التى وفد إليها الجمال عن طريق النظم .

وبهذا العمق فى التناول والاستقصاء ، اعتد عبدالقاهر بالنظم وحده فى تأليف الصورة وتكون أركانها ، كما هـــو واضح فى نقده لأبيات كثير عزة ، التى استحسنها بعض النقاد قبله لتفرد ألفاظها بالجمال ، مع أنها لا تحمل كبير معنى ،

وخالفهم الإمام وبين لهم أن الجمال فيما يرجع إلى حسن النظم ، وبه يرتفع حيث يقول عقب قول كثير السابق :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

. . . . إلخ الأبيات .

قال الإمام لأئمًا عليهم صنيعهم « ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها ، أصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب ، مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن . . . إلى قوله الذي بين فيه وجه الصواب : فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحول فيها على لفظة من ألفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ، ولو ذكرت على الانفراد ، وأزيلت عن عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه . ثم يقول بعد أن يشبه النظم فيها اللآلئ في العقد : بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكيمة والتشبيهية بعضا ، وازدياد الحسن منها بأن تجامع شكل منها شكلا ، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياهـــا ، ومتجاورات في تنزيل الأفهام لها » .

ولاهتمام عبد القادر بالنظم وعنايته به جعل بعض النقاد يزعم أنه شكلي لا يهتم بشرف المعنى وندرته ، لذلك استحسن الصورة الأدبية السابقة للشاعر كثير ، مع أنها لم تحفل بمعنى شريف .

والذي أراه أن نظرية عبد القاهر في النظم والصورة بريئة من الشكلية الصرفة التي اتهم بها ، ونستطيع دفعها بالتالي :

أولا : أنه اهتم أولا بالمعنى المفرد ، وأعطى له سمات النبل والشرف وسبق ذلك فى موضعه .

ثانياً : النظم ينبنى على اختيار معانى الألفاظ ، وانتقائها ، ثم تآلف هذه المعانى والتوخى بينها ، ولا شك أن هذا يثبت للمعنى فى النظم شرفاً ونبلا[١] .

ثالثاً : الصورة الأدبية التى تألفت من خيوط النظم إنما يرجع جمالها وسحرها إلى ما تحققه من شرف الغرض وسمو المغزى .

رابعا : وعلى ذلك فاهتمام عبد القاهر بالنظم والصورة إنما هو من أجل المعانى والأغراض ، التى تكون الصورة خير سفارة عنها ، وأقواها توصيلا إلى النفس وتأثيرا فيها .

خامسا : وأدى اهتمامه بالمعنى والغرض ، إلى أن يرتقى بالصورة إلى ما وراء الحس الظاهر عن طريق الوحى فى الصورة ، وهو ما يسميه عبد القاهر « بمعنى المعنى » الذى يزيد المضمون شرفا .

ويرى أنه ليس من المراد من الألفاظ فى التراكيب ظواهر معناها فقط ، ولكن يراد فوق هذا أن يشار بمعانيها إلى معان أخرى « حتى يكون هناك مجاز واتساع ، وحتى لا يراد من ألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى »[٢] . ويجلى « معنى المعنى » وضوحاً ، لمغايرته التامة به . ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية إلى الغرض[٣] ويضرب لذلك أمثلة عدة منها قولهم : « كثير

(١) دلائل الإعجاز : راجع منهج عبدالقاهر فى الكتاب للدكتور خفاجى ص٢٧.
(٢) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٢٦٤ .
(٣) المرجع السابق ص ٢٦٢ .

رماد القدر » وينتقل اللفظ فيه إلى المفهوم الذى هو المعنى الوضعى للغة إلى معنى الكرم، وهذا المعنى هو معنى المعنى ، والمعنى الأول : هو الوضعى بمثابة الوشى والمعارض للمعنى الثانى ، الذى قصد إليه عن طريق معنى المعنى ، والمعنى الثانى : هو الذى كسى ذلك الوشى وزينه وحلى به[1] .

ويضيف إلى مفهوم الصورة فوق ما تقدم إيضاحاً لمعالمها ، وكشفاً لجوانبها ، مشاركة الألفاظ بموسيقاها ، ودلالتها الصوتية ، مما يزيد حسن النظم وجمال التأليف ، فتثرى الصورة بعناصر عديدة تمنحها القوة والتأثير .

ولذلك ينبغى ألا تكون الكلمة غريبة وحشية ، بل مألوفة للسمع ، مستعملة غير مهجورة ، وحروفها خفيفة ، منسجمة بعضها مع بعض ، متلائمة مع معناها ، وأن تقوم بسماتها السابقة مع جاراتها فى النظم ، إذ لا اعتداد بها مفردة ، إلا حينما يتسق معانيها بعضها مع بعض يقول : « أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وهل تجد أحداً يقول هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها »[2] .

ويقول : « فلا جمال إذن فى اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى فى النطق ، وإنما يكون ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب .

فالملاءمة بين حروف الكلمات ، وخفة النطق بها ، وتناسبها مع معناها شدة أو ليناً وخفة وثقلا ، كل ذلك حسن للألفاظ لاشك فيه ، راجع إلى ذاتها ولكنه يزيد النظم فضلا ، إذا وقعت هذه فى مكانها ، كالشأن فى ألوان الخيال .

ويتحقق أقوى أنواع الإيقاع فى النظم ، وأعمق موسيقى فى التأليف ،

---

(١) المرجع السابق ص ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٢) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٨٨ .

كالمزاوجة بين معنيين فى الشرط والجزاء ، والتطابق والتقسيم مع الجمع ، والتشبيه المتعدد والمركب حيث تتجاوب أصداء النظم مع أنغام الموسيقى ، النابعة من زوايا متعددة لتشارك فى جمال النظم الذى تتألف منه الصورة الأدبية ويذكر تحت عنوان « فصل فى النظم يتحد فى الوضع ، ويدق فيه الصنع » فيقول :

« واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر ، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها فى بعض ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعا واحداً ، وأن تكون حالك فيها حال البانى ، يضع بيمينه ها هنا فى حال ما يضع بيساره هناك ، نعم وفى حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين ، وليس لما يجىء على هذا الوصف حد يحصره أو قانون يحيط به ، فإنه يجىء على وجـوه شتى ، وأنحاء مختلفة ، فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين فى الشرط ، والجزاء ، معا كقول البحترى :

إذا مانهى الناهى فلج به الهوى   أصاخت إلى فلج بها الهجر

ويضرب الأمثلة لأنواع مختلفة من موسيقى النظم إلى أن يقول : ونوع ثالث هو ما كان كقول كثير :

وإنى وتهيامى بعزة بعد ما   تخليت مما بيننا وتخلت
لكالمرتجى ظل الغمامة كلما   تبوأ منها للمقيل اضمحلت

ثم ذكر منه التقسيم مع الجمع والتشبيه المتعدد والمركب[1] .

وملاءمة وضع الكلمة مع أختها فى الشطرة ، ثم ملاءمتها مع الشطرة الأخرى ،

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ١٢٧ وما بعدها بتصرف .

ثم ملاءمة البيت مع البيت ، ومع أبيات القصيدة ، وهكذا حتى يتم النظام الهندسى الموسيقى للقصيدة ، لأن الرجل مغرم فى الاهتمام بالأجزاء إلا نادرا ، لاعتقاده أن استقامة الجزء ، وملاءمته مع الآخر سيؤدى فى النهاية إلى سلامة الإيقاع فى القطع أو القصيدة(١) .

واهتمام الإمام بالجزئيات فى النظم دعا بعض النقاد(٢) أن يقصر عنايته التامة الجزئية فحسب ، ولم يهتم بالصورة الكلية فى الأدب العربى ونقده .

والحق أنه وجه اهتمامه للصورة الجزئية إلا نادرا ، وكان الدكتور نايل موفقاً حينما أثبت أن الإمام تناول الصورة الكلية فى نقده قليلا ، نظرياً وتطبيقياً ، ومن أراد تفصيلا فليرجع مشكورا إلى كتابه دفعاً للإطالة(٣) .

والذى أحب أن أذكره هنا ما أشار إليه الإمام من العناية بالصورة الكلية فى قوله :

« واعلم أن من الكلام ، ما أنت ترى المزية فى نظمه الحسن ، الأجزاء من الصبغ تتلاحق ، وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر فى العين ، فأنت لذلك لم تكبر شأن صاحبه ولا تقضى له بالحذق والأستاذية ، وسعة الذرع ، وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعة وذلك ما كان من الشعر فى طبقة ما أنشدتك من أبيات البحترى(٤) :

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إن رأينا لفتح ضريبا

إلخ الأبيات(٥) .

---

(١) نظرية العلاقات : د . محمد نايل أحمد ص ٤٨ .

(٢) د . محمد غنيمى هلال فى النقد الأدبى الحديث .

(٣) نظرية العلاقات : د . محمد نايل ص ٤٤ وما بعدها .

(٤) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ١٢٤ .

(٥) المرجع السابق ص ١٢٠ .

ومن الصور الشكلية التى تناولها أيضا قول ابن الرومى :

خجلت خدود الورد من تفضيله ... خجلا توردها عليه شاهد

لم يخجل الورد المورد لونه ... إلا وناحله الفضيلة عاند

للنرجس الفضل المبين وإن أبى ... آب وحاد عن الطريقة حائد

وفضل القضية أن هذا قائد ... زهر الرياض وأن هذا طارد

شتان ما بين اثنين هذا موعد ... بتسلب الدنيا وهـذا واعد

ينهى النديم عن القبيح بلحظه ... وعلى المدامة والسماع مساعد

اطلب بعقلك فى السماع سميه ... أبدا فإنك لا محالة واجد

والورد إن فكرت فى اسمه ... ما فى الملاح له سمى واحد

هـذى النجوم هى التى ربتها ... بحيا السحاب كما يربى الوالد

فانظر إلى الأخوين من أدناها ... شبها بوالده فذاك الماجد

أين الخدود من العيون نفاسة ... ورئاسة لولا القياس الفاسد

وترتيب الصنعة فى القطعة أنه عمل أولا على قلب التشبيه . فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه ، وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك فى قلبه ، واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة ، فجعل علته أن فضل على النرجس ، ووضع فى منزلة ليس يرى نفسه أهلا لها ، فصار يتوب من ذلك ويتخوف عيب العائب وغميزة المستهزىء وتجد مايجد من مدح مدحه يظهر الكذب فيها ، ويفرط حتى تصير كالهزء بمن قصد بها ، ثم زادته الفطنة الثاقبة الطبع المثمر فى سحر البيان ، ما رأيت من وضع وحجاج فى شأن النرجس ، وجهة استحقاقه الفضل على الورد فجاء بحسن وإحسان لاتكاد تجد مثله إلا له[1] .

---

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى ص ٢٢٩ ، ٢٣٠ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

أشار الإمام إلى الصورة الكلية في القطعة السابقة لابن الرومي، وإن لم يصرح بها وقد ذكرها في معرض التشبيه حيث شبه حمرة الورد بحمرة الخجل تشبيها مقلوبا ولو كان حديثه عن الصورة الجزئية لوقف عند هذا الحد ، ولكنه استمر في تحليل الصورة كلها ليقف على مواطن الحسن فيها غير مكتف بالتشبيه فقط ، الذي يدل على ذلك الفقرة الأخيرة حيث قام النرجس بفطنته الثاقبة بتقديم الحجج والأدلة ليستحق الفضل على الورد وينال الشرف وحده ثم ختم حديثه بقوله فجاء بحسن وإحسان لانكاد نجد مثله إلا له .

وصحيح أن الإمام لم يصرح بلفظ الصورة الكلية إلا أن تحليله يدل عليها، وتناول غيرها في الدلائل في قطع صغيرة تشبه السابقة ، وفي بعض آيات القرآن الكريم .

ثانيا : للصورة الشعرية في باب السرقات :

ولن يكون حديثنا هنا عن السرقات الأدبية فذلك له مجال آخر ، ولكن الحديث سيكون عن الصورة الأدبية التي كشف عنها الإمام أثناء حديثه عن السرقات .

ولذلك نراه يتصدى للقوم ، ويصف رأيهم بالخطأ المحض ، لأنهم اعتبروا الصورتين المختلفتين لمعنى واحد يعدان شيئا واحدا ، ولا تفاوت بينهما ، لأن المعنى في الصورة الأولى هو نفسه في الصورة الثانية، إنما الاختلاف في هيئة النظم وتركيب الصورة وهذا لا يفيد شيئا .

ويوضح لهم بأن التفاوت بين الصورتين على هذه الصفة السابقة أمر محتم ولازم ، وأن التغاير في المعنى بعد التصوير جاء نتيجة الاختلاف في هيئة الصورة ،

مع أن المعنى كان واحداً فى البداية ، فتباين الصورتين عليه أعطى لهما معنى جديداً .

ولا يعقل أن يتم الاتفاق بينهما إلا فى حالة واحدة ، حينما يغير الشاعر المتأخر كل لفظة عند الشاعر الأول بلفظة تشبهها فى المعنى ، وهكذا حتى آخر الصورة فيكون بين الصورتين اتفاق تام ولا تفاوت بينهما ، لأن الشاعر الثانى لم يعرض للمعنى فى نظم أو صورة جديدة يقول الإمام عن القوم : « وجدتهم قد قالوا ذلك من حيث قاسوا الكلامين على الكلمتين ، فلما رأوا إذا قيل فى الكلمتين أن معناها واحد لم يكن بينهما تفاوت ، ولم يكن للمعنى فى أحدهما حال لايكون له فى الأخرى ، ظنوا أن سبيل الكلامين هذا السبيل ، وقد غلطوا فأفحشوا ؛ لأنه لايتصور أن تكون صورة المعنى فى أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته فى الآخر البتة ، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة فى معناها ولايعرض لنظمه وتأليفه ، كمثل أن يقول فى بيت الحطيئة :

دع المكارم لاترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

ذر المفاخر لاتذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

وما كان هذا سبيله كان بمعزل من أن يكون به اعتداد . . . ولا أن يجعل الذى يتعاطاه بمحل من يوصف بأنه أخذ معنى ، ذلك لأنه لايكون بذلك صانعا شيئا يستحق أن يدعى من أجله واضع كلام ، ومستأنف عبارة وقائل شعر[1] . . . » .

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر . تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٢٩ ، ٤٣٠ .

لأن اللفظ المفرد ، لا يمكن أن يخفى المعنى ، إنما الذى يخفيه النظم والصورة « ولو كان المعنى معاداً على صورته وهيئته ، وكان الآخـذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ ، لـكان الإخفاء فيه محالا، لأن اللفظ لا يخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه فى صورة غير التى كان عليها[1] » .

وكذلك ليست العبرة بمعنى اللفظ فى نفسه وذاته ، بل فى نظمه وصورته كما لا يـكون الذهب بنفسه وإنما بصورته خاتما كان أو سواراً يقول الإمام : «وجملة الأمر أنه كما لا تـكون الفضة خاتما أو الذهب سوارا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ولـكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تـكون الـكلمة المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف كلاما وشعرا من غير أن يحدث فيها النظم الذى حقيقته ترخى معانى النحو وأحكامه[2] » .

وتأسيسا على ذلك يضع الإمام عبد القاهر الأساس فى التفاوت والمفاضلة بين شاعرين فى صورتهما ، إذا تناولا معنى متحدا ، فيقسمه قسمين : قسم يكون فيه أحد الشاعرين قد أخفق فى تصويره ، والآخر جاء بصورة فائقة ، قسم جاء فيه كل من الشاعرين فى المعنى الواحد بصورة غريبة جديدة .

يقول الإمام فى الشاعرين اللذين صورا معنى واحدا : « وهو ينقسم قسمين: قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلا ساذجا ، وترى الآخر قـد أخرجه فى صورة تروق وتعجب .

وقسم أنت ترى واحد من الشاعر قد صنع فى المعنى وصور .

ويعلل سر التفاوت فى القسم الأول بقوله : « إما لأن متأخرا قصر عن متقدم،

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٣٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٣٠ .

وإما لأن هدى متأخر الشيء لم يهتد إليه المتقدم ومثال ذلك قول المتنبي :

بئس الليالي سهرت من طربي شوقا إلى من يبيت يرقدها

مع قول البحتري :

ليل يصادفني ومرهفة الحشا ضدين أسهره لها وتنامه[1]

والقسم الثاني : ذكر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويرا وأستاذية على الجملة ، ويورد أمثلة كثيرة منها قول النابغة :

إذا ما غدا بالجيش حلق فوقه عصائب طير تهتدي بعصائب

جوانح قد أيقنّ أن قبيله إذا ما التقى الصفان أول غالب

مع قول أبي نواس :

يتأيّى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره

قال عمرو الوراق لأبي نواس : « أما تركت للنابغة شيئا حيث يقول : إذا ما غدا بالجيش : البيتين فقال (أي أبي نواس) : اسكت فلئن كان سبق فما أسأت الاتباع .

يقول عبد القاهر ، وهذا الكلام من أبي نواس دليل بين في أن المعنى ينقل من صورة إلى صورة ذلك لأنه لو كان لايكون قد صنع بالمعنى شيئا ، لكان قوله: فما أسأت الاتباع محالا ، لأنه على كل حال لم يتبعه في اللفظ .

ويبين عبد القاهر بعد ذلك الفرق بين الصورتين البارعتين فيقول : « ثم إن الأمر ظاهر لمن نظر في أنه قد نقل المعنى عن صورته التي هو عليها ، في شعر النابغة إلى صورة أخرى، وذلك أن هاهنا معنيين أحدهما أصل، وهو علم الطير بأن الممدوح

---

١) المرجع السابق ص ٤٣١ .

إذا غزا عدوا كان الظفر له ، وكان هو الغالب ، والآخر فرع ، وهو طمع الطير فى أن تتسع عليها المطاعم من لحوم القتلى ، قد عمد النابغة إلى الأصل ، الذى هو علم الطير بأن الممدوح يكون الغالب فذكره صريحا وكشف عن وجهه ، واعتمد فى الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى وإنها لذلك تحلق فوقه على دلالة الفحوى ، وعكس أبو نواس القصة فذكر الفرع الذى هو طمعها فى لحوم القتلى صريحا فقال كما ترى « ثقة بالشبع من جزره » وعول فى الأصل الذى هو علمها بأن الظفر يكون للممدوح على الفحوى ، ودلالة على علمها أن الظفر للممدوح هى فى أن قال : « من جزره » وهى لا تثق بأن شبعها يكون من جزر الممدوح حتى تعلم أن الظفر يكون له ، فيكون شيء أظهر من هذه فى النقل من صورة إلى صورة[1] » ؟ .

ولعل القارىء الكريم معى فى نقل النص كله كاملا هنا لأننى أقصد ذلك وأعنيه فالمقام هنا يستدعى ذكر هذا النص الذى يكشف عن وجهة نظر الناقد ورأيه فى الصورة الأدبية ، لأننى فى مجال بيان مفهوم الصورة عند النقاد القدامى المفترى عليهم حديثا فى أنهم لم يفهموا معنى الصورة الأدبية ، ولم يتذوقوها ولعل النص الأخير للإمام يعطى لنا صورة صادقة عن وعيه التام بالصورة الأدبية فهما وتذوقا وتحليلا أدبيا وتطبيقا فى الشعر العربى على اختلاف صوره ، وقد أثبت الفرق الكبير بين اختلاف الصورتين مع أن الغرض واحد وهو الظفر للممدوح وهما فى نفس الوقت صورتان بارعتان ، رائعتان ، ثم ذلك الاعتداد القوى بالصورة الأدبية فى الموازنة والتقدير ، والحكم على صاحبها بالسرقة أو الابتكار فيها ، مع إهمال اللفظ منفردا إذ لا قيمة له وحده فى الشعر والتصوير ، وإنما تكون له إذا ظهر دوره مع غيره فى النظم والصورة ،

---

(١) دلائل الإعجاز : عبد القاهر ص ٤٤٠ ، ٤٤٢ .

وبعد فهذا ما وصل إليه النقد العربى القديم فى شخص الإمام عبد القاهر - لتوضيح مفهوم الصورة الأدبية التى نبعت فى النهاية من النظم المحكم الجيد ، وبيان أركانها ومعالمها وخصائصها عن طريق التحليل للنصوص الأدبية وإيراد النماذج القوية من الصور والتعرف على خصائص الجمال والجلال فيها من غير قصد إلى التبويب أو العنونة لها والنص الصريح ، أو التقعيد لخصائصها وأركانها ، هذا هو ما ينقص النقد القديم فى تناوله لمفهوم الصورة وليس عيباً ، لأنه كان يمثل مرحلة من المراحل التاريخية فى التعرف عليها وبيانها وتوضيحها .

وفى نهاية المطاف مع الإمام عبـد القاهر ، نجمل ما وصل إليه فى توضيح الصورة الأدبية والتعرف على خصائصها وذلك فى إيجاز :

أولا : أنه أعطى للفظ حقه ، كما أعطى للمعنى حقه كذلك .

ثانياً : أنـكر الإمام إتيان الصورة من اللفظ وحده ، كما أنه ينبغى ألا يكون جمال الصورة راجعا إلى المعنى فقط .

ثالثاً : اللفظ عنده تابع للمعنى وعنـد ابن خلدون وغيره أن المعنى تابع للفظ والأصح ما ذهب إليه الإمام لأنه مجال لظهور العبقريات فى التصوير ، والواقع أن بينهما فوارق كبيرة أهمها :

أ ـ الصورة الأدبية عند الإمام تشكل فى الذهن أولا ، ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها ، بعكس رأى ابن خلدون ، فهى عنـده تشكل خارج الذهن ، لأن الأديب يجمع ألفاظا قد تفرقت هنا وهناك ، وأحيانا يخطىء الغرض بذلك الجمع الخارجى .

ب ـ الصورة عند الإمام ما دامت داخلية أولا ، فسيكون للعقل والعاطفة والمشاعر أثر فى حيويتها وقوتها ، بينما نجدها على رأى ابن خلدون ربما لا يعمل فيها غير العقل ، فى عملية جمع الألفاظ لتحقيق غرض ما .

جـ ـ الصورة عند الإمام يكون لها معنى مقصود ، وغرض يهدف إليه الشاعر ، وعلى ذلك ينظمها فى ذهنه حسب الغرض ، بينما فى رأى ابن خلدون قد يخطىء الشاعر الغرض ، لأن عملية الجمع التى يقوم بها الشاعر ابتداء ، ربما تكون على غير اتفاق مع الغرض الذى يهدف إليه .

د ـ الصورة عند الإمام فيها احتمال للإيحاء بمعنى ثان خلاف المعنى الأول ـ الذى بنيت عليه الصورة فى الذهن ، بخلافها عند أمثال ابن خلدون ، فإن لها معنى واحدا ناتجا عن نظم الألفاظ ، بعد اختيار موقع كل كلمة فيها .

هـ ـ اتجاه عبدالقاهر فيه مجال لظهور العبقريات فى الفن ، أما اتجاه ابن خلدون فالمجال فيه ضعيف يأتى عن طريق المصادفة غالبا ، كالطفل الذى يلعب بالمكعبات ، حتى يقع على تشكيل فريد بالمصادفة ، وهذا نادر بينما فى الأول تكون له الإرادة ، والتحكم فى التشكيل ، وذلك أقرب إلى العبقرية من الثانى .

وعلى ذلك فإذا حضر المعنى للصورة عند الإمام أتت إليه الألفاظ ميسورة سهلة وأما عند أمثال ابن خلدون فسنجد صعوبة فى تحضيرها ، وحتى إذا تيسر ذلك فلن نصل إلى المعنى إلا بعد محاولات عديدة .

رابعا : أساس الجمال عنده يرجع إلى النظم والصياغة والتصوير .

خامسا : الصورة الأدبية الحقة تتكون من العلاقات بين الألفاظ ، وتتألف من خيوط النظم الجيد .

سادسا : كل كلمة فى النظم أو الصورة لابد أن تأخذ مكانها بين أخواتها ، يرتبط معناها بمعانى الكلم فيهما على أساس التوخى لمعانى النحو[1] .

(١) ويرى الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى أن عبدالقاهر متأثر فى النظم بأستاذه الروحى ابن جنى فى كتابه الخصائص قبل أن يستفيد من أى إنسان آخر : منهج عبد القاهر فى كتاب دلائل الإعجاز لعبدالقاهر : تحقيق الدكتور خفاجى صاحب الرأى الفريد فى هذا.

سابعاً :

لهذا تحققت الوحـــدة الفنية والترابط الوثيق بين أجزاء النظم والصورة والتلاؤم بين عناصرها .

ثامناً :

الصورة عنده لا تتعلق بالشكل وحده ، ولكنها تتعانق مع المضمون ، من حيث القبح والنتيجة ، وإنمـــا جاءت الصورة لتوضيح المعنى وتعميقه ، والكشف عن الغرض من القصيد ، الذى يترابط فيه الصور لتأدية المراد .

تاسعاً :

ولصلة الصورة بالمضمون صلة وثيقة ، توحى بمعان جـديدة لتأكيد المعنى الأول ، فيزداد جلاء ووضوحاً ، وهو ما سماه الإمام « معنى المعنى » .

عاشراً :

قيمة الخيال فى الصورة لا يعدو أن يكون رافداً واحداً من الروافد العديدة فيها ، وإن وقع فى نظم زاد الصورة جمالا على جمال النظام المحكم .

الحادى عشر :

أهم روافد الصورة هو النظم ، أما ماعـــدا ذلك من روافد اللفظ الحسن والخيال والموسيقى والمزاوجة وغيرها ، فهى روافد إضافية تزيد من جمال النظم .

الثانى عشر :

الإمام عبد القاهر صرح بوسائل الموسيقى الداخلية التى يتدفق بها النظم ، وجعلها من أدق أنواع الصنع ، وأشرف ألوان النظم ، كالمزاوجة والتقسيم وغير ذلك مما سبق . ولم يهتم بالموسيقى لشيوعها .

الثالث عشر :

أنه ركز اهتمامه على نقد الصور الجزئية والتعرف على خصائصها ، والتحليل لها ، إلا القليل من الصور الكلية .

الرابع عشر :

أدى كشفه لنظرية الرمز فى ألفاظ اللغة لتوحى معانيها إلى توفيقه فى توضيح معانى النظم ، وتثبيت دعائمه ، واعتماد الصورة الأدبية عليه وحده أولا وقبل كل شيء .

الخامس عشر :

أفاد الإمام من سابقيه فيما انتهى إليه ، فأصبح اتجاهه فى الصورة الأدبية واضحاً لا غموض فيه .

السادس عشر :

المرجع فى التفاضل عنده بين الصور فى الشعر والأدب إلى الصورة الأدبية فى ذاتها ، وما أوحت إليه من معان ، لا إلى ذات المعنى والمضمون وحدهما .

السابع عشر :

اختلاف النظم عنده ، وتباين التعبير لمعنى واحد لا يمكن بحال أن تتفق فيه صورتان لشاعرين مختلفين يستقل كل منهما بنظم يخالف الآخر مع اتحاد المعنى — مثل ما سبق بين النابغة وأبى نواس — بل لا بد من الاختلاف فى التأليف والإيحاء ودرجة التأثير فى النفس .

الثامن عشر :

استطاع عبد القاهر بذوقه الأدبى أن يربط بين النظم وصورته فى الشعر وبين الفنون الأخرى ، مما يصح فيه التصوير ، كالنقش والصياغة للمعادن وأصباغها ،

وأن الصورة تلاءم النظم كتلاؤم الهيئة والشكل للمعادن فى صورها المختلفة من خاتم وأسورة مثلا ، أو ملازمة الألوان والأصباغ وتوزيعها ومقاديرها على رقعة الصورة ، فى تشابة تام بين الصناعتين ، صناعة الشعر وغيرها من الصناعات الأخرى :

التاسع عشر :

عرض الإمام وسائل الخيال من تشبيه واستعارة وغيرها ، وأنها أحد الروافد فى النظام ، والنظم فوقها ، لأنه لم يعتد بألوان الخيال إلا بعد اعتداده بالنظم فى تأليف الصورة ، وأما تحديد معالم الخيال فى ذاتة ، فقد تردد عبد القاهر فى مفهومه وسماه التخييل أو الإيهام ، وذكر د . غنيمى هلال أن النقاد العرب القدامى لم يصلوا إلى مفهوم دقيق للخيال وأثره فى الصورة[1] .

ويعبر الإمام عن الخيال بالتخيلات ، فيذكر بعد قول الشاعر :

إن السحاب لتستحى إذا نظرت إلى نداك فقاسته بما فيها

وعلق عليه بقوله : وكذلك يوهمك بقوله : « إن السحاب لتستحى » إن السحاب حى يعرف ويعقل ، وأن يقيس فيضه بفيض كف الممدوح ، فيخزى ويخجل .

فالاحتفال والصنعة فى التصورات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم شبيه بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه

---

(١) ورد هذا بالتفصيل : «النقد الأدبى الحديث» د . محمد غنيمى هلال صفحات ١٦٧ ، ١٦٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٠ .

كذلك حكم الشعر، فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه فى النفوس من المعانى، التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق . . . والمعدوم المفقود فى حكم الموجود الشاهد، كما قدمت القول فى باب التمثيل حتى يكسب الدنى رفعة والغامض القدر نباهة[1] .

والإمام يعبر عن الخيال فى الصورة الشعرية التى تشبه الصناعات الخلابة الرائقة بالتخيلات ، فترى الصورة التى قامت عليها تحيل الجامد حياً ناطقاً ، والمعدوم منظوراً مشاهداً أمام الحس والعيان ، وبذلك يكتسب المعنى الغامض قدراً ونبلا.

ومع اعترافه بأن التخييل له قدرته وقيمته، إلا أنه يخلط بينه وبين الوهم ، وهو غير الخيال كما فى قوله: « من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامد . . . الخ » وهو مع ذلك يفضله فى الشعر عن الحقيقة ، فيقول معقباً على بيت البحترى :

كلفتمونا حدود منطقكم   فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندعى إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجأ إلى موجبه مع أن الشعر يكفى فيه التخييل ، والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ، ولا شك أنه إلى هذا النحو قصد وإياه عمد[2] .

وما ذهب إليه الإمام هنا يفسره النقد الحديث بالخيال ، لأن الشعر يعتمد أساساً على هذا الركن ، وأنه لايهتم بالحقيقة ، بقدر ما يصور إحساس الشاعر بصدق ودقة ، ما دام هذا تطمئن إليه النفس ، وتستريح إلى شهادة اقيامه لا على القياس والحقيقة بل على حسن التعليل .

---

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر ص ٢٧٦،٢٧٥ تحقيق السيد محمد رشيد رضا.

(٢) أسرار البلاغة : عبد القاهر ص ٢١٨،٢١٧ تحقيق السيد محمد رشيد رضا.

ومع تقديره لقيمة الخيال فى الشعر إلا أنه فى تحديد مفهومه يخلط بينه وبين الوهم ، فكلاهما له أثره فى الصورة الأدبية الحديثة .

ويزداد الأمر وضوحاً عند الإمام حينما يفرق بين التخييل[1] والاستعارة ، وكلاهما من ألوان الخيال فى الصورة «وجملة الحديث الذى أريده بالتخييل ها هنا ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ، ويريها ما لا ترى .

أما الاستعارة فسبيلها سبيل الكلام المحذوف، فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمراً عقليا صحيحاً ، ويدعى دعوى لها شبح فى العقل ، وستمر بك ضروب من التخييل هى أظهر أمراً فى البعد عن الحقيقة تكشف وجهه فى أنه خداع للعقل وضرب من التزويق »[2] .

فهو يرى أن التخييل فى قولهم : فلان يقدم رجلا ويؤخر أخرى للإنسان المتردد أمر غير ثابت ، لأنه دعوى باطلة ، يمكن تحصيلها وتحقيقها ، وأنه خادع للنفس لأنها ترى غير الحقيقة فيها . كما يرى أن الاستعارة دعوى لها شبح فى العقل .

وفى هذا يربط الإمام ألوان الخيال بالعقل ، ويقيسه بالحقيقة ، ويرى أنه وهم وخداع للنفس ، ودعوى باطلة وشبح وغير ذلك من الأوصاف المبتورة ، التى إن كشفت عن جانب من مفهوم الخيال فى الصورة ، فلا تكشف عن الجوانب الحية فيه . بل الخيال كالعقل ، لكن لغته الصور المحسة من تخييل واستعارة ، وتشبيه وكناية وغيرها والإمام يحمله أشباحاً وصوراً لا صلة لها بالإحساس ، تخدع

(١) التخييل عند عبد القاهر هو التمثيل .

(٢) أسرار البلاغة : عبد القاهر ص ٢٢١ تحقيق السيد محمد رشيد رضا .

النفس لأنها لاتعرف طريقاً إلا طريق العقل ، والعقل وحده هو الذى يربط بين الصورة المحسة فى المثال السابق وبين المعنى الذهنى ، ويرى الصلة بينهما فى الجامع، فيأنس بالصورة لأنها تتفق مع المتردد حين يأخذ ويعطى فى أمرما ، كالرجل المتردد حين يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، وحينئذ يرى العقل أيضاً أن هذا المعنى أصبح حيًا متحركاً ولذلك يكون تأثيره فى النفس أعظم من الحقيقة المكشوفة ، التى يتلقفها العقل من غير روية ولطف نظر ، وموازنة تجرى ، وصلات تعقد ، ومن غير تقارب واتفاق .

هذا هو مايفهم من الخيال عند الإمام، وهوإن كان تفسيراً غير دقيق وشامل للخيال فهو قريب نوعاً ما من مفهوم الخيال حديثاً لأسباب هى :

أ ـ أنه يخالف الحقيقة بغض النظر عن التشبيه الذى قالوا عنه: إنه فرع الحقيقة لا المجاز ، فيكفى فيه حسن التعليل لا المنطق .

ب ـ الخيال الركن الركين للشعر .

جـ ـ الخيال يبهر العواطف ويحرك النفس .

د ـ أنه يتخذ مادته من المشاهدات المحسة .

هـ ـ أنه يبعث الحياة والحركة والمعاينة فى الجامد والمعدوم والمفقود .

و ـ أنه يحتاج فى الوقوف عليه إلى دقة ولطف ونظر وروية .

ز ـ أنه يعقد الصلات بين الأشتات حتى تظل مقبولة فى النفس .

وهذه الخصائص تمثل شوطاً لا بأس به فى تحديد مفهوم الخيال وتوضيحه وبيان أثره فى النفس ، وهو فى نفس الوقت يمثل طوراً من أطوار مفهومه التى مر بها فى الأدب العربى ، حتى اكتملت معالمه فى العصر الحديث .

والنقاد العرب قطعوا شوطاً كبيراً فى توضيح مفهوم الصورة الأدبية ، بعد أن مرت هى كذلك بمراحل النمو والتدرج الطبعي للأشياء ، وإن اتجهت عنايتهم التامة بالصورة الجزئية ، مغفلين أمر الصورة الكلية إلا نادراً ، وهذا لا يضر بمفهومها فى ذاته .

ولا يصح أن نفرض مفهوما حديثا ، ونطبقه على المفهوم القديم ، لنتهمهم بالتقصير لعدم المطابقة بين المفهومين، ليس هذا بمعقول ، لأن النقد القديم كان يمثل مرحلة تاريخية فى بناء الفهم للصورة الأدبية، ولذلك كان النقاد غالباً ما يستعملون الشعر والكلام مكان الصورة كالآمدى، أو النظم والتأليف ـ والصياغة كما هو الشأن عند معظمهم ، حتى من فطن منهم إلى التعبير بالصورة كان يمر بها خاطفاً كالبرق ، ولعل فن التصوير والرسم لم يبلغوا فيه درجة مابلغناه فى عصرنا ، حتى أصبح هذا اللفظ على كل لسان حديثاً ، فاستخدموه فى التجارب المعملية ، وفى معامل العلوم الحديثة . وكذلك يرجع الإقلال من التعامل بالصورة قديماً ، وإحلال النظم أو الصياغة إلى غير ذلك محلها ، إلى حداثة الامتزاج بالأعاجم وشيوع اللحن فى اللغة العربية فوجد النقاد والأدباء أن الأنسب فى مواجهة هذا التيار المشوب باللكنة والعجمة هو التعبير باللفظ والمعنى والنظم والتأليف والصياغة والكلام ، مما يدل بالنص والتصريح على اللغة وخصائصها ، لأن الصورة تعبير غير مباشر ، لبيان المراد فى اللغة، وإن ترددت على ألسنتهم متأثرين بما ترجموه عن الأعاجم ، فما زالت الصورة غير مختمرة بعقولهم ولا ممتزجة بعواطفهم، لذلك تجنبوا التعبير بها إلا قليلا ، حتى تختمر وتمتزج بنفوسهم ، ليعبروا بها عن أصالة وإحساس صادق وقد نبعت من حياتهم ولغتهم وأدبهم .

ابن الأثير والصورة الأدبية :

ومن أنصار النظم ابن الأثير[1] الذى يرى أن الصورة لا تكون إلا من علاقات الألفاظ بعضها ببعض ، وهو دون الإمام عبد القاهر ، لأنه أولا متأثر به ، وثانياً لم يأت بجديد ، فهو أقـــل منه فى التناول والتفصيل والدقة والاستيعاب .

ولـكن الذى دعانى إلى ذكره فى مراحل نمو الصورة وأطوارها ، هو ذوقه الأدبى الذى ينبغى أن يذكر هنا كما سيأتى إن شاء الله تعالى .

يرى صاحب « المثل السائر » أن الصورة الشعرية لا تـكون فى اللفظ وحده ، ولا فى المعنى وحده ، بل فى العلاقـــة بين الـكلم والنظم لمعانى الألفاظ ، وبه يقع التفاضل فى الصورة الناتجة عن النظم ، وتأخذ من الفضل على قدر درجة التنسيق فى التركيب ، وحسن التأليف فيه ، وتلبيه الـكلمة لمـكانها ، لترجع المزية إليه لا إلى اللفظ المفرد ، أو المعنى المستقبل . يقول :

« إن تفاوت التفاضل يقع فى تركيب الألفاظ أكثر مما يقع فى مفرداتها ، لأن التركيب أعسر وأشق . . . إذا فكرت فى قـــوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعى ماءك ، ويا سماء أقلعى وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين » بل تجد ما وجدته من المزية الظاهرة ، إلا لأمر يرجع إلى تركيبها ، وأنه لم يعرض لها هـــذا الحسن إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة وكذلك إلى آخرها[2] » .

---

(١) هو ضياء الدين نصر الله محمد بن عبـد الـكريم المعروف بابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٧ هـ .

(٢) المثل السائر : ابن الأثير ص ٨٨ ط بولاق ١٢٨٢ هـ .

ثم يوضح اتجاهه فى الصورة ، ورأيه فى النظم ، ويؤيد ذلك بالأدلة القوية ، والشواهد الرادعة ، التى لاتبقى لمنكر بقية من اعتراض أو نفى ، فيذكر الفروض للمرتاب ليتأمل الصواب فيما يقول ويحكم على نفسه بالخطأ ، حينما يوجه افتراضه إلى المعترض قائلا له : لو أخذت لفظة من مكانها فى الآية السابقة ، فإننا لانرى لها بمفردها من الحسن مالها وهى فى موضعها بين أخواتها ، إذ لو كان لها هذا الحسن مفردة ، لأصبحت كل لفظة صورة أدبية للمعنى ، وهذا مما يأباه العقل السليم ، والحس الصادق . ويُثَنّى بدليل آخر ، وهو أن اللفظة الواحدة ، قد تروق فى صورة ولاتحسن فى صورة أخرى وهو فى هذا متبع للإمام عبد القاهر الناقد العربى الكبير يقول ابن الأثير :

« فإن ارتبت فى ذلك فتأمل هل ترى لفظة منها لو أخذت من مكانها وأفردت من بين أخواتها ، كانت لابسة من الحسن ما لبسته فى موضعها من الآية؟ ومما يشهد لذلك ويؤيده ، أنك ترى اللفظة تروقك فى كلام ، ثم تراها فى كلام آخر فتكرهها[1] » .

وذلك مثل كلمة « تؤذى » فى آية الأحزاب ، فقد حسن موقعها منها ، وأخذت مكانها فى نظم القرآن ، وفيها من التناسب والتلاؤم والترابط والانسجام مايرتفع بالآية إلى درجة الإعجاز ، كالشأن فى القرآن الكريم كله ، فتعلقت الكلمة بأخواتها وامتزج معناها بمعانى أخواتها ، فتلاقت مع الشرط فى : « إذا طعمتم فانتشروا » وفى الشرط تقييد ، ولايخفى ما فيه من إيذاء إيجاباً وسلباً ومع النفى فى قوله تعالى : « ولامستأنسين لحديث » والنفى كالشرط لما فيه من الترك والإهانة كذلك الاستحياء ومن لايستحى من المطعمين ، فهو أشد الناس إيذاء ، وأبعدهم

(١) المرجع السابق : ابن الأثير .

عن معانى النبل والإنسانية ، ألم تبلغ الكلمة الإعجاز مع أخواتها فى الآية « إنه لتنزيل من رب العالمين » .

ونفس الكلمة قد وقعت فى بيت للمتنبى ، فلم تجد مكانها بين أخواتها فى النظم فكان التناقض والانفصام فى الصورة الشعرية يقول المتنبى :

تلذ له المروءة وهى تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام

فهل لكلمة « تؤذى » ـ وفيها ما فيها من القبح ـ مكان من أخواتها فى الصورة التى تدل على الجمال والحب والوفاء ، وهى : (تلذ ، المروءة ، يعشق ، يلذ ، الغرام) بل البيت كله ، وبها اختلت الصورة واضطرب الانسجام فى البيت .

ويضرب ابن الأثير المثل لذلك فى نقده للكلمة التى وقعت فى آية الأحزاب وفى صورة للمتنبى فيقول : أما الآية فهى قوله تعالى : « فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث، إن ذلكم كان يؤذى النبى فيستحيى منكم والله لايستحيى من الحق » وأما بيت الشعر فهو كقول أبى الطيب المتنبى :

تلذ له المروءة وهى تؤذى ومن يعشق يلذ له الغرام

وهذا البيت من أبيات المعانى الشريفة ، إلا أن لفظة « تؤذى » قد جاءت فيه وفى الآية من القرآن ، فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها ، وحسن موقعها فى تركيب الآية . . . وهذه اللفظة التى هى « تؤذى » إذا جاءت فى الكلام ، فينبغى أن تكون مندرجة مع ما يأتى بعدها ، متعلقة به كقوله تعالى : « إن ذلكم كان يؤذى النبى » وقد جاءت فى قول المتنبى منقطعة »[1] .

---

(١) المثل السائر : ابن الأثير ص ٨٦ .

ويقيم دليلا آخر على مـــذهبه أكثر إيضاحا ، فيرى أنه قد يكون هناك لفظتان مختلفتان فى المادة ، متحدتان فى المعنى ، والوزن ، وحسن الاستعمال ، ومع ذلك لا تصلح هذه مكان تلك ، بل لكل منهما موضع متميز فى النظم والتصوير . يقول : « إنك قد ترى ـ لفظتين يدلان على معنى واحد ، وكلاهما حسن الاستعمال وهما على وزن واحد ، وعدة واحدة إلا أنه لا يحسن استعماله هذه فى كل موضع تستعمل فيه هذه ، بل يفرق بينهما فى مواضع السبك »[1].

ويرى ابن الأثير أن الكلمة فى الصورة الأدبية ، توحى بمعان جديدة فى النظم لم تكن لها وهى مفردة عنه ، وتشف عن أضواء لم تكن فيها قبل ، كاللآلىء الغالية ، فكل حبة من اللؤلؤ فى العقد ، اكتسبت من جاراتها إيحاءات جديدة إذا وقعت فى مكانها المناسب ، وتفيض عليها أخواتها ظلالا وأضوا ، تعكس ألواناً وأطيافاً خلابة ، وتؤدى هى الأخرى دورها كذلك ، فتتجاوب بشعاعها مع الأصداء ثم ذلك النمو التدريجى بين الحبات ، ليتم لها الانتظام والالتئام مع غيرها ويضفى على العقد الصورة الرائقة الفريدة .

وكذلك الأمر فى الألفاظ الغالية وغيرها، لو أخذ كل لفظ مكانه من النظم لأضفى على الصورة الأدبية ، ما يشبه هذه الإيحاءات فى العقد من اللؤلؤ ، فإن ضلت الكلمة مكانها من النظم فقدت الصورة وحيها، وتلاشت الظلال والأضواء فيها. وكذلك الأمر حين يقع اللفظ الغالى فى نظام فاسد ، وصورة مضطربة فستفقد قيمتها من الصورة، مع أنها فى غاية الجودة وهى مفردة ، وفى ذلك يوفق ابن الأثير غاية التوفيق ، ويسبق نقادنا المعاصرين إلى وحى الصورة ، فى دقة تناول وبراعة

---

(١) المرجع السابق .

تقديم ، وقدرة فائقة لتحديد معالمها ، بذوقه الأدبى وإحساسه الصادق ، وثقافته الواسعة ، وخبرته بالنقد والأدب ، يقول ابن الأثير : « يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التى كانت مفردة . ومثال ذلك كمن أخذ لآلىء ليست من ذوات القيم الغالية ، فألفها وأحسن الوضع فى تأليفها فخيل للناظر بحسن تأليفه ، وإتقان صنعته ، أنها ليست تلك ، التى كانت منثورة مبددة ، وفى عكس ذلك ، من يأخذ لآلىء من ذوات القيم الغالية ، فيفسد تأليفها ، فإنه يضع من حسنها ، وكذلك يجرى حكم الألفاظ الغالية مع فساد التأليف »[1] .

يحيى بن حمزة العلوى :

وصاحب الطراز قد بالغ فى اهتمامه بالمعنى أكثر من غيره وظهرت أثر الفلسفة فى تناوله للمعنى ، ورعايته لها فى كتابه ، فقد عد المعانى أصلا والألفاظ تابعة لها وترجع أصالة المعنى عنده ، والاعتداد به فى الكلام والتصوير إلى أسباب هى فى معظمها ترجع إلى الفلسفة وعلوم العقل وإلى علوم اللسان ، وعذره فى ذلك أنه متأثر فى عصره بهذا اللون من الفكر ، وكاد أن يفسد الذوق الأدبى ويقضى على روح البلاغة العربية .

فالصورة الأدبية عنده التى تأسر العقل والإحساس بجمالها إنما ترجع إلى المعنى لأنه الأصل ، ولو وقعت فى لفظ ردىء باهت . لذا عد صاحب الطراز من أبرز أنصار المعنى والأسباب التى ترجع المعنى عنده هى[2] :

(أ) أن لكل من الإنسان والأسد والفرس معنى واحد فى كل لغة : وإنما

(١) المثل السائر : ابن الأثير . ط بولاق ص ١١٤ .

(٢) الطراز : يحيى العلوى ج ٢ ص ١٥٠ .

الذى يقع التغيير فيه هو اللفظ لهذه المعانى، فقد تواضعت كل لغة على لفظ خاص بها يختلف عن اللغة الأخرى .

(ب) قد يكون للمعنى الواحد ألفاظ كثيرة ، يدل كل لفظ منفرداً على المعنى وتعدد الألفاظ للمعنى الواحد يدل على أن الأصـــل للمعنى لا للفظ ، لاختلاف الألفاظ عليه، وتعاقبه فيه، ولو كانت هى الأصل لاختلفت تبعاً لاختلاف المعانى عليها كذلك .

(ج) لو كانت المعانى تابعة للألفاظ لأصبح لـكل معنى لفظ يدل عليه . وهذا باطل، لأن المعانى غير محدودة ، ولا نهاية لها ، ولـكن الألفاظ محدودة محصورة ولا يعقل أن يكون اللانهائى تابعا للمحدود ، والعكس صحيح، وهو تبعية المحدود وهى «الألفاظ» لما نهاية له من «المعانى» لأن المعانى فى الأذهان، والألفاظ طارئة عليها.

والذين انتصروا للمعنى اهتموا به مجـــرداً غير مرتبط باللفظ غالباً ، فتؤدى عنايتهم به إلى عدم الاهتمام بالصورة الأدبية، وقلة مبالاتهم بالجودة فيها اكتفاء منهم بشرف المعنى وجودته .

وهذا الاتجاه يذهب بجمال اللغة، وروعة التصوير وقوة التعبير، فيضعف الذوق الأدبى، وتموت الحاسة الفنية ، التى تدرك جمال الصياغة ، وجلال الصـــورة فتنفق صورة الأدب ، وتقفر دولة الشعر، لأن البراعة والابتـكار يكون محدوداً فى مجال المعنى ، لا يبرع فيه إلا الشعراء الأوائل ، أو العباقرة من الشعراء بعد ذلك ، وهم واحد أو اثنان فى كل عصر أو قرن .

ولـكن مجال الصياغة والتصوير للمعنى ، أو توليد معنى آخر منه ، أوسع دائرة وأعم فى صورة أخرى، وهى دائما موطن الابتـكار ، وأساس الاختراع فى المعنى لذلك تتسع دولة الآداب ، ويتـكاثر الشعراء النابغون فى كل عصر ،

فيستوحى كل منهم صـــورة من صورة سابقة ، أو يولد صـــورة من غيرها ، أو يبتـكر صورة من عنده ، فيأخذ الشاعر اللاحق مكانه من الفضل ، كما أخذ السابق فى ابتداعه مكاناً ، وساغ للشعراء بعد ذلك الاستيحاء والتوليد ، والتأثر والاختراع .

لذلك كان أنصار اللفظ أكثر نشاطاً فى الأدب ، وأعظم عوناً لتفوق الشعر واتساع مملـكته وأجدى نفعاً للصورة الأدبية ، وللأدب بصفة عامة . وأكثرهم رعاية لتربية الأذواق ، وتنمية الحواس الفنية .

وأصدق من هؤلاء تقديراً للشعر والأدب ، هم الذى يربطون المعنى واللفظ ـ ويهتمون بالنظم والتركيب ، فهم أقرب فهماً للصورة الأدبية بمعناها الـكامل ، ومغزاها الدقيق التام ، فبالنظم يأخذ الأدب مكانه ، ويعود للشعر رونقه ، ويكون للصورة سحرها وأثرها القوى فى النفوس .

ومهـد الطريق فى دراسة فن النظم للإمام عبد القاهر الذى تم على يديه ، مهده كثرة من الأدباء والنقاد قبله .

منهم من أشار إشارة عابرة ، ومنهم من نص وتذوق . ومنهم من طبق النظم على نصوص لاتـكشف عن عبقرية فى باب النظم والتصـــوير حتى جاء الإمام عبد القاهر فحقق ما لم يحققوه واستحق لذلك الإمامة بينهم وأتى من بعـــده فألقى عصى التسيار عنده ، وأخذ يدور ويلف حول آرائه فى النظم ، حتى ضل الطريق ووقع مغشيا عليه فى ساحة الجدل والمنطق والفلسفة وسنوضح أثر أنصـار النظم فى الصورة الأدبية ، ومدى نضوجها واكتمالها بمصادر حيويتها وقوتها وروعتها .

وأرانى فى هذه القمة بلغت حد التجاوز قليلا ، فإذا أطلقت على من يؤثر اللفظ « أنصار اللفظ » فهذا أولا من باب تغليب اللفظ على المعنى عندهم وثانياً : فهو حكم تقريبى .

وكذلك الأمر فى أنصار المعنى ، وأنصار النظم « أى اللفظ والمعنى » لأن من رجح اللفظ أو المعنى لا يهمل المرجوح منهما ألبتة ، ولكنه يكون دون ما رجحه ، وكذلك أيضاً اللفظ والمعنى معاً فمن شايعهما لا يهتمون بالنظم وحده بل باللفظ على حدة وبالمعنى كذلك ، وإن كان جل عنايتهم بالنظم والتأليف أولى وأعظم وهى محل النبوغ الأدبى ، وموطن البراعة فى التصوير الشعرى .

الصورة الأدبية عند نقاد آخرين :

وممن عرف للصورة الأدبية مكانها من المزية والبلاغة أبو على أحمد بن الحسن المرزوقى[1] وغيره من النقاد ، وسبق بحث قضية الصورة الأدبية عند ابن الأثير وقد حفل عبد الرحمن بن خلدون بالصياغة وعد المعانى تابعة للألفاظ ، فهى التى تكشف عنها ، وتدل عليه يقول :

« إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هى فى الألفاظ ، لا فى المعانى ، وإنما المعانى تبع لها وهى أصل . . . وذلك أنا قدمنا أن للسان ملكة من الملكات فى النطق ، يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل ، والذى فى اللسان والنطق إنما هو الألفاظ . أما المعانى فهى فى الضمائر ، وأيضاً فالمعانى موجودة عند كل واحد ، وفى طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا يحتاج إلى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه ، وهو بمثابة القوالب للمعانى ، فكما أن الأوانى التى يغترف بها الماء من البحر ، منها آنية الذهب والفضة ، والصدف والزجاج والخزف والماء واحد فى نفسه ، وتختلف الجودة فى الأوانى المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة

(١) شرح ديوان الحماسة : المرزوقى ، ص ٥ ، ٦ .

اللغة وبلاغتها فى الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام فى تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعانى واحدة فى نفسها »[1] .

ولشدة اهتمامه باللفظ وعنايته بالصورة جعل المعانى تابعة للألفاظ ، فهى قوالب للمعانى، والصورة آنية لها ، كالأوانى تختلف فى صورتها - مع الماء الواحد من ذهب إلى فضة ، ومن زجاج إلى صدف ، فتختلف جودتها ، كذلك الأمر فى جودة اللفظ والصورة ، إنما ترجع إلى حسن الاختيار وقوة الرصف وجمال التنسيق .

وتحديد ابن خلدون للشكل والصورة بما تقدم . يؤدى إلى انفصل التام بين اللفظ والمعنى ، وضعف العلاقة بينهما ، فالآنية منفصلة عن الماء ، انفصال الثوب عن البدن كما ارتأى ذلك أبو هلال ، واللفظ عنده لا حياة فيه ولا ماء ، بل هو مجرد من الروح والحيوية .

ورد اختلاف الصـــورة إلى اختلاف الشـــكل مع اتحـــاد المعنى ، وشبهها باختلاف المعادن مع اتحاد الماء بداخلها فى كل معدن .

ويبدو فى هذا عدم الدقة فى فهمه للصـــورة الحقة ، التى يستطيع الشاعر فيها أن يشـــكل من المعنى الواحد ـ كالمعدن الواحد ـ صوراً عدة مع أن عبد القاهر الجرجانى قد سبقه بذلك مما يدل على تسرع منه فى فهم الشـــكل والصورة وإن اتفق مع الجاحظ فى الاهتمام باللفظ والصياغة

---

(١) المقدمة : عبـــد الرحمن أبو زيد بن خلدون (المتوفى ٨٠٨ هـ - ١٤٠٦ م) ط المشرفية ١٣٢٧ هـ .

وهو يخالف ابن الأثير وغيره حيث عد الأخـــير الألفاظ تابعة للمعانى ، خادمة لها ، وإن اتفق معه ومع أبى هلال العسكرى فى انفصال الصورة عن معناها فجعلها كالأردية والأثواب المحبرة يقول ابن الأثير[1] .

« إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هى بألفاظ فقط بل هى خدمة منهم للمعانى ونظير ذلك إبراز صـــورة الحسناء فى الحلل الموشية والأثواب المحبرة فإننا نجـــد من المعانى الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاءة لفظه وسوء العبارة عنه » .

* * *

(١) هو ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير المتوفى سنة ٦٣٧ هـ . المثل السائر ص ٢١٢ .

الفصل الثانى

الصورة الأدبية فى النقد الأدبى الحديث

سبق أن قلنا : إن النقد العربى القديم ، قطع شوطاً مضنياً وشاقاً لتحديد مفهوم الصورة الأدبية ، وساعد على ذلك شغل النقاد الشاغل ببحث قضية اللفظ والمعنى ، وعن الصورة تعرفوا على معظم خصائصها ، وبعضهم كالإمام عبد القاهر الجرجانى مثلا عنى بتحليل صور أدبية كثيرة ، وبيان مصادر الجمال فيها ، فدل بذلك على حسن ذوقه الأدبى ، وأصالته ودقته .

وجاء دور النقد الحديث فى بحث الصورة والتعرف على خصائصها ، وأثرها فى النفس ، وقد استعانوا فى نشاطهم النقدى برافدين أساسيين هما :

أولا : الجهود التى قام بها النقاد العرب فى النقد القديم ، وكانت تمثل المراحل الأولى ، وتكشف عن أصالة اللغة العربية فى توضيح مفهوم الصورة الأدبية :

ثانياً : النقد الأدبى الغربى ، بما فيه صراع بين مذاهبه الأدبية المختلفة وأثر هذه المذاهب فى تحديد مفهومها ، حسب روح كل مذهب وأهدافه :

والعامل الثانى ، وإن كان له أثره الذى لاينكر فى نقدنا العربى الحديث ، إلا أنه بمذاهبه المختلفة غير المستقرة ، التى تتجدد من وقت لآخر ، تجعلنا لانطمئن إلى حكم دقيق، فى تحديد مفهوم الصورة الأدبية ، من وجهة نظر أصحاب المذاهب النقدية فى الغرب .

وقد استطاع النقاد المعاصرون بنشاطهم النقدى توضيح الصورة وتعميق جوانبها المختلفة ، وألبسوها ثوباً جديداً لم يكن فى النقد العربى القديم ، فشخصوا

أثرها وقيمتها ، ومكانها من الأدب عامة ومن الشعر خاصة . ولتحديد مفهومها لابد أن نوضح بإيجاز قضية الشكل والمضمون ، لكى نعرف موقع الصورة منها .

تعد هذه المشكلة من أهم قضايا النقد الأدبى الحديث ، وكانت فى النقد القديم تسمى قضية اللفظ والمعنى ، وهى المشكلة التى أثارها الجاحظ ، إذ شايع اللفظ رداً على عناية أبى عمرو الشيبانى وأضرابه بالمعنى ، فأصبح لكل من اللفظ والمعنى بعد ذلك أنصار ، وقامت على أنقاضهما قضية النظم وأصبح لها أيضا أنصار .

تلك هى مشكلة اللفظ والمعنى فى النقد القديم قد وضحناها ، وكشفنا عنها النقاب بقدر حاجة البحث إلى ذلك ، وجاء النقد الحديث ، ليخوض هذه التجربة فى تيار عنيف، وهى التجربة الحية فى مشكلة اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، أو الصورة والمحتوى .

ودراسة هذه القضية ضرورية فى مجال الأدب والشعر ، لأنها توضح جوهر الأدب وروحه، وتميز بينه وبين الرياضة والكيمياء ، والطبيعة وغيرها من العلوم ، التى تختلف فى جوهرها وطبيعتها عن الأدب .

وأعظم التيارات التى أدت إلى إثارة المشكلة هى البحث عن القيم فى العلوم والآداب ومدى النفع والخير فيها ، ودرجة الفضيلة والإمتاع فيها ، وغير ذلك مما يعود بالإصلاح والإمتاع ، ويترتب على ما سبق : البحث عما تهدف إليه العلوم والآداب وأغراضها .

ومعلوم أن الغاية فى العلوم هى ما تقدمه للبشرية من وسائل التقدم والحضارة، وتساعد بنظرياتها الدقيقة على رقى الإنسان وسموه، وأصبح لا خلاف فى أن المضمون هو جوهر العلوم وروحها ، ولا يهتم العالم أن يعرض نظرياته فى أسلوب

فخم جزل حافل بالصور والأضواء ، بل لابد من اتخاذ الألفاظ والعبارات المحددة للمعنى فى دقة وإيجاز .

وأما الأدب فهو محل الخلاف والصراع ، فقد شغل حيزاً كبيراً فى النقد الأدبى وأخذ الناقد يبحث عن الغاية من الأدب ، وينقب عن مصادر الجمال فيه ، ومن هنا انبعث الانشقاق فى ساحة النقد الأدبى ، وظلت تصطخب بالفرق ، التى تناصر كل فرقة رأيها واتجاهها فى ذلك ، وتشعبوا فى نصرتهم لآرائهم إلى أنصار ثلاثة :

(١) أنصار الشكل :

وهم الذين يضعون حداً فاصلا ودقيقاً بين العلم والأدب ، فالعلوم تقوم على الاهتمام بالمضمون ، والأدب ينبغى ألا يعرف إلا الشكل ، الذى يهتم فيه المنشىء بالصياغة والموسيقى والتصوير ، وكل مايتصل بالناحية الخارجية فى العمل الأدبى ، وموطن الجمال فيه ، وقد فلسفوا الشكل فلسفة نفعية عن طريق غير مباشر :

أولا : أن مايثيره الجمال من الإمتاع ، يصقل ذوق الغير ويهذب نفسه ويطبعها على حب الجمال والفضيلة ، فتكون النفس أهلا للخير والنفع والإصلاح ، إذا شارك صاحبها فى ميدان العلم أى الإصلاح فى الحياة والنهوض بها .

ثانياً : أن العمل الفنى الذى يعنى فيه بالشكل ، هو عصارة خالصة ، تتصل بذات الفنان ومشاعره وأحاسيسه ، لأنه يعبر عن واقع آخر ، وفى هذا تحقيق لقيمته عند الشاعر أو الأديب فى الحياة ، ألا وهى الصدق بين نفسه وبين العمل الفنى ، وهى غاية نبيلة وخلقية فى ذاتها[١] .

(١) النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال ص ٣٧٧ .

ثالثاً : والشاعر الذى يهتم بالشكل ، إنما يهرب من مطالب الحياة هروباً صريحاً فى شعره ، وهو فى الحقيقة باتجاهه الشكلى الخالى من التوجيه المباشر ، يهرب من واقع المجتمع المر القبيح، وفى هذا الهروب ذاته سخط على أوضاع المجتمع وشروره ، فهو يطالب بالتخلص منه ومن شروره عن طريق غير مباشر وبالإيحاء، ويعد هذا المركب الرمزى عند الشكليين من أخص خصائص الفن الراقى ، لأن فى الهروب والسخط على النمط السابق قيما أخلاقية وإصلاحا اجتماعيا ، وغايات نبيلة للفن الشعرى[1] .

رابعاً : إن الشاعر حينما يعانى تجربته الذاتية ، ويصورها كما هى فى نفسه ، من غير أن يكون لها صلة بالواقع فى الظاهر ، غاية اجتماعية ، تفيد الغير ، فإن عملية التخلص من هذه المعاناة ، وإبراز التجربة فى عمل فنى مجسم فى الخارج ، تعد أكبر قيمة نفعية بها تتحرر الأديب من الألم المكبوت فى نفسه ، وكأنه بهذا يدعو كل الناس إلى أن يصنعوا مثل صنيعه حتى يتحرروا من شرور النفس ، وهى فى ذاتها غاية نبيلة فى الحياة ، وإن تحققت عن طريق غير مباشر وجاءت تبعاً من غير قصد فى البداية .

وعلى ذلك فالشكليون يعنون بالصورة الأدبية أشد العناية ، ويهتمون بأركانها وعناصرها ويرصفون أجزاءها ، ويهذبون متونها ، ويحكون ويصنعون لتأخذ بمجامع القلوب وتستولى على العواطف والنفوس ، ولا عليهم أن يملأ تجويفها بالمعانى اللطيفة ، وتفيض مكامنها بالأفكار المنتجة النافعة ، إلا إن كانت وسيلة فى العمل الفنى لا غاية ، ولا يعنيهم أن يكون المضمون جميلا أو قبيحاً ، مادام كل

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥٨ .

من الجمال والغاية يرجع إلى الروعة الفنية بين التراكيب ، والعمل على التنسيق بين الصور ، وقدرتها على نقل أحاسيس الشاعر الذاتية .

فابن الرومى حينما يصور « الأخدع » إنما يتخلص فى تصويره من شرور فى النفس تكاد تزهقه ، وفى هذا تنفيس عن شؤمه ، واسترواحة مما يعانيه من الألم الممض المكبوت ثم تنفير الناس من هذا التكوين فى شكل الأخدع وهيئته القبيحة ، حتى يتجنبوا مهاويه ومساقطه ، ولا يقترفوا أسبابه وعلله فى حياتهم ، وهو فى صنيعه هذا يحذر الأجيال المقبلة من هذا القبح وهجر أسبابه ، حتى لاتعتريهم العاهة فى الكبر ، فلا يكونوا محلا للسخرية والإضحاك مثل الأخدع فى صورة ابن الرومى التى يقول فيها :

قصرت أخادعه وطال قذاله فكأنه متربص أن يصفعا
فكأنما صفعت قفاه مرة وأحس ثانية لها فتجمعا

وكذلك الأمر فى تصوير ابن الرومى للمغنى القبيح الصوت « أبى سليمان » فهو ينقل إلينا مشاعره بصدق إزاء صوته القبيح ، ثم يحرر نفسه من هذا الألم الذى يعانيه من بشاعة الصوت ثم الدعوة إلى أن يكون الغناء صادراً عن مغن حسن الصوت ، حتى لا يتأذى الناس منه ، لأن فى الغناء إمتاعا وجمالا . ولابد أن يكون مصدره كذلك . يقول :

ومسمع ــ لا عــدمت فرقته فإنها نعمة من النعم
يطاول يومى ــ إذا قرنت به ــ كأنى صائم ولم أصم
إذا تغنى النديم ذكره أخذ السياق الحثيث بالكظم
يفتح فاه من الجهاد كما يفتح فاه لأعظم اللقم

أبح فيه شذوذ حشرجة منظومة فى مقاطع النغم
نبرته غصة وهزته مثل نبيب التيوس فى الغنم
كأننى ـ طول ما أشاهده ـ أشرب كأسى ممزوجة بدمى

وابن الرومى فى هذا يولى اهتمامه بالصورة الأدبية ، ولا يعنيه إلا التصوير وأما المضمون هنا فليس تعبيرا مباشرا عن إصلاح أو دعوة إلى الخير ، أوتقديم منفعة للحياة ، وإنما جاءت القيمة الخلقية فى الصورة ، من وراء ستار ، وبعد إمعان ودقة نظر عن طريق الوحى والإشارة البعيدة .

(ب) أنصار المضمون :

وهم فى دعوتهم هذه لا يهملون الشكل والصورة ، ولكن عنايتهم بها بعد المضمون فى الدرجة والرتبة ، فالصورة عندهم وسيلة فقط لإبراز الغاية من الأدب : وهو المحتوى والمضمون ، ولو تحقق المضمون بدون اهتمام الصورة وعناية الشكل ، فلا ينقص من جمال الأدب عندهم ، الذى يقوم على غاية واحدة ، وهى النفع والخير والفائدة .

فابن الرومى حينما يدعو إلى العفو والسماحة ، إنما يريد أن يشيع المحبة والتسامح بين الناس حتى يسير ركب الحياة إلى ما هو أفضل . يقول :

أتانى مقال من أخ فاغتفرته وإن كان فيما دونه وجه معتب
وذكرت نفسى منه عند امتعاضها محاسن تعفو الذنب عن كل مذنب
فيا هارباً من سخطنا متنصلا هربت إلى أنجى مفر ومهرب
فعذرك مبسوط لدينا مقدم وودك مقبول بأهل ومرحب
ولو بلغتنى عنك أذنى أقمتها لدى مقام الكاشح المتكذب
ولست بتقليب اللسان مصارما خليلى إذا ما القلب لم يتقلب

وكذلك حينما يصور فصل الصبر وميزاته ، وحرمة المسلمين فى رثا البصرة ، وذم الحقد وتنفير الناس منه صراحة ، وغير ذلك مما تهدف إليه صورته الأدبية، من غير قناع ولاستار فيقصد ابتداء المضمون ، وينشد الغاية من التصوير الأدبى .

(ج) أنصار العمل الفنى (الصورة والمضمون معاً) :

وهؤلاء لايهتمون بالمضمون وحده، ولا بالشكل وحده ، وإنما يهتمون بالعمل الأدبى ، فيحرصون على الغاية من الأدب ، كما يحرصون على إظهاره فى صورة خلابة وشكل جميل ، يهز أعماق النفس ويحرك المشاعر والعواطف ، فالعناية فيهما بدرجة واحدة ، فإن كان المضمون خلاقاً ونافعاً ، لكنه إن ظهر فى شكل ردىء وصورة واهية مهلهلة ، فإن كان كذلك فسيفقد أساساً كبيراً وعنصرا جوهريا يهز النفس ، ويثير المشاعر ، ويوقظ الأحاسيس ، وكل هذه هى مفتاح العقل وصمام الفكر ، لأن الإنسان يقتنع بمشاعره وأحاسيسه قبل أن يقتنع بعقله وفكره ، يتنقل بين الجوانب المحسة فى الصورة ، قبل أن تستحيل إلى أفكار مجردة تصور واقعا جديدا ، وإصلاحاً أو إرشادا يمت إلى الواقع بأسباب وعلاقات .

وعلى ذلك فالعمل الفني يبعث فى النفس الحياة والنشاط ، ويهز النفوس ويوقظ الأذهان ، ويسهم فى بناء الحياة ونهضة الأمم ، التى لاتنهض ولا تقوى إلا على أساسين كبيرين هما : العاطفة والعقل ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .

وكذلك الأمر هنا لو كانت الصورة الرائعة لا تحمل مضموناً نافعاً ، فإنها تشبه شجر الخلاف تفتن بمنظرها ولكن لا نفع لها ولا ثمر ، مع أن اللفظ فى ذاته لابد أن يحمل معنى تكون قيمته بقدر مشاركته فى الصورة ، ويسهم كل

اللفظ فى موضعه الذى اقتضاه بين إخوته فى تحقيق غرض الصورة ومغزاها ، ثم توحى الصورة القوية البارعة بإيحاءات تعمق هذا الغرض ، وتزيده ثراء وسعة ، وبناء على ذلك لو اختل الترتيب فى الألفاظ وضلت مواقعها لأدت الصورة معنى آخر مختلفاً وإيحاء مغايرا لما سبق ، لأنها تختلف فى معناها ووحيها حسب اختلاف مواقع الكلمات فيها ، ولو كانت مادة الألفاظ واحدة لم تتغير من صورة إلى أخرى .

وهذا يدل على أن لغة الصورة تلزم مضموناً معيناً ، وأن المضمون والغاية فيها ترتبط بقدرة الأديب على تشكيل الصورة وتسخير أدواتها لخدمة هذه الغاية ، وتوجيهها نحو المعنى الذى يريد فى أقوى صوره ، فالشكل والمضمون يمتزجان معاً فى وحدة وترابط ، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، وعلى هذا فما الفرق بين الاتجاه الأخير وبين الاتجاهين السابقين ، فأنصار كل منهما لا يهمل الأمرين الشكل والمضمون ؛ لكنه يجعل أحدهما غاية ، والآخر وسيلة ؛ فالشكليون يهتمون بذات الصورة ثم يأتى المضمون والمغزى تبعا لذلك ، وأنصار المضمون يعنون به ، ويجعلونه غاية فى ذاته وتصير الصورة التى تنقله إلى الغير وسيلة — لا غاية — فى إظهاره .

أما ما نحن بصدده الآن من الاتجاه الثالث ، فهو يعتد بالأمرين معا ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، ولا يتأتى بحال التفريق بين الصورة وبين ما تحويه من معنى أو مغزى ، لأنه يتفق وطبيعة اللغة ؛ فالألفاظ إنما وضعت لمعان تدل عليها ، وقد سخرت لخدمة الناس والحياة كالشأن فى الإنسان الحى ، فالجسد فيه لا يستغنى عن الروح ، وكذلك لا تستقل الروح عن البدن فالحياة رهن امتزاجهما ، وارتباطهما جميعا فلا جسد بدون روح ، ولا يعقل أن توجد روح من غير جسد ،

وكل منهما له قيمته التى لا تقل عن الآخر ، وعلى سبيل المثال نجد أن الصورة تمثل الآلة « الميكانيكية » فالحركة فيها مرهونة بوضع الأجزاء كل فى مكانه ، فى رباط قوى وإحكام ودقة ، وإلا توقفت عن العمل لاختلال أجزائها واضطرابها فى مواقعها .

وابن الرومى كان فى معظم شعره يسير على النمط الثالث ، حتى كاد أن يجمع النقاد ، أنه من أصحاب المعانى الذين يعنون بالفكرة ، ويعمقونها ، ويهتمون بمضمونها ، ويكاد أيضا أن يجمع النقاد قديما وحديثاً على أنه الشاعر المصور والرسام البارع ، والعبقرى فى تصويره .

وعندى أن العناية بالصورة والنبوغ فيها يستلزم العناية بمضمونها الخلق فيها ، لأن مراعاة التمام فى أجزاء الصورة ، وارتباطها ، واستيفاء عناصرها ، يؤدى فى النهاية إلى كمال المعنى ، وتمام الغرض ، وحيوية المضمون ، فالنبوغ فى التصوير لا يفصل الشكل عن المضمون بحال .

والعمل الفنى أشبه بالدائرة الكهربائية التامة المغلقة التى تبدد الظلمات بأضوائها ، فإن اختل جزء منها ، وانفتحت الدائرة من أى مكان توقف التيار وانقطع النور ، فلا قيمة ولا حياة ، بل توقف وظلام .

والأمثلة كثيرة فى شعر ابن الرومى مثل صورته الرائعة فى رثاء البصرة ، فإنه يثور فيها على الظلم وأهله من الزنج ، الذين انتهكوا الحرمات ، وقضوا على المقدسات ، فى أبشع صورة يعرفها البشر ، كلها غدر وخيانة ، وظلم وقسوة ، لا هوادة فيها ولا رحمة ، ولا مراعاة للمبادئ الإنسانية والخلقية والحضارية ، ثم يستغيث الشاعر بالعالم وبالإنسانية كلها لإنقاذ الحضارة والمقدسات ، وردع الطغاة والظالمين فى البصرة وغيرها من الأمم ، وذلك كله فى صورة أدبية يقول فى مطلعها:

ذاد عن مقلتى لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام
أى نوع بعد ما حـــل بالبصـ ـرة ما حـــل من هنات عظام
أى نوع بعـــد ما انتهك الزنـ ـج جهاراً محـــارم الإسلام[1]

وكذلك صوره فى فضل الصبر وذم الحقد والمتكبر، وغير ذلك من الصور الرائعة التى تنقل الواقع فى الحياة، لتحض على الخير، وتنفر من الشر إما بالتصريح أو بالإيحاء الذى هو أقوى عنده من التصريح .

ولما كان المضمون والمعنى ملازمين للصورة والشكل تعذر الفصل بينهما أثناء تحليل العمل الفنى ونقده ، وشق على الناقد فى نقده التفريق بينهما كل على انفراد ، حتى يمكن التعرف على المضمون كوحدة مستقلة ، وعلى الصورة كذلك .

والصورة بهذه الصلة التى لاتكاد تنفك عن المضمون فيها خصائص شكلية مستقلة كانسجام الكلمة وإيقاعها ، وموسيقاها داخليـــة كانت أو خارجية ، وعناصرها من حركة وشكل وهيئة ولون وظلال وأضواء ، وغير ذلك مما سيأتى تفصيله ، ومما يرجع إلى الناحية الشكلية فى الظاهـــر ، لكن الحقيقة أن الصورة بعناصرها وأصواتها وتركيبها لم تأت عبثاً ، وإنما جاءت لتجلى المضمون ، وتتآخى فى جميعها ، لتكشف عن الغرض، فكل كلمة كالوتر تشارك مع غيرها فى تكوين المعزوفة الموسيقية ، وكل لفظ له لون خاص ، يشترك مـــع غيره فى إتقان الرسم وإحكام الرقعة الفنية الرائعة .

وكما قلنا إن اختلاف الكلمة فى موقعها من الصورة يؤثر فيها ، ويمنحها مضموناً آخر يختلف مع السابق فى صورة أخرى ، وهذا يدل على قوة التلاحم بين اللفظ ومعناه، وامتزاجهما معاً فى بوتقة واحدة، من أجل الفكرة المطلوبة والغرض المنشود .

(١) الديوان المخطوط ورقة ٣٢٩ ج ٤ .

ولعل هذا هو الذى حذر منه د. غنيمى هلال حيث يقول : « على أننا نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معياراً للتحليل الأدبى ، إذ كثيراً ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الأدبى إلى شطرين تحليلا تحكمياً ، لأنا إذا أمعنا النظر ، وجدنا بعض عناصر الشكل داخلة فى المضمون . . . واحتراساً من هذا اللبس فى التحليل ، وتجنباً للتحكيم فى تقسيم العمل الأدبى نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل أساساً للتحليل الأدبى[1] » .

ومع أنه حذر منه فقد سار على التفريق بينهما أثناء دراسته ، وفى كتابه المعنىّ الذى ورد فيه قوله السابق ولم ينص على ذلك ، وليس هذا محلا للمناقشة هنا .

ولكن ما أعنيه هنا ، ويهمنا فى هذه القضية ، أننى أتفق معه فى أن الفصل بين الشكل والمضمون يجب أن نحذر منه ، وكما قلت إنه عسير وشاق ، لكنى أختلف معه أثناء التحليل الأدبى فيهما ونقدهما ، وحين التقويم لإنتاج الشاعر ، يلزم الفصل بينهما ، ولو على نحو ما . وعلى الدارس للشكل والصورة أن يجعلهما معاً العمدة فى بحثه ، وتأتى دراسة المضمون تبعاً لذلك ، وتصبح أبواب البحث وفصوله خاضعة لتكوين الصورة والشكل ، ومثل ذلك حينما يتناول الدارس قضية الوحى فى الصورة ، فإنه ـ لاشك ـ سيبين إيحاءها ، ويوضح أثره فى المضمون وهكذا .

وهذا الاتجاه يعين الدارس على التعمق فى الجزئية التى يدرسها ، مما يؤدى إلى التخصص والدراسة الموضوعية الرأسية المنتجة ، لا الدراسة الأفقية المستعرضة التى يتناول فيها الدارس الصورة والمضمون والغاية ، وأثر الشاعر فى كل ذلك ، وهذه طريقة جامدة لا تعين على النهضة ، ولا تربية الذوق عند الناقد .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : د . غنيمى هلال ٣٦٦ – ٣٦٧ .

هذا و مكان الصورة الأدبية من قضية اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون ، وعلينا الآن أن نوضح مفهومها فى النقد الحديث ، وما نراه فى ذلك من خلال آراء النقاد فيها ، حتى يكون هذا المفهوم الذى سأنتهى إليه هو المقياس ، الذى أعرض عليه كل جزئية من أجزاء البحث ، والميزان الدقيق الذى يتأثر بكل ما دق أو عظم فيه .

النقاد المحدثون:

معنى الصورة :

والصورة الأدبية تعد من القيم الهامة والأساسية فى الأعمال الأدبية ، وفى فن الشعر خاصة ، لأنها هى الوسيلة الجيدة الدقيقة فى إظهار التجارب الشعورية بما تحوى من أفكار وخواطر ، ومشاعر وأحاسيس ، وبدونها لا نعرف شيئاً بدقة عن تجارب الغير ، فكما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئاً ، لذلك أولى النقاد الصورة الأدبية كل عناية ، لتحديد مفهومها ، وهم متأثرون فى ذلك بعاملين ، لايقل أحدهما عن الآخر فى التأثير ، وإن اختلف نوع التأثير فى مفهوم الصورة حسب اختلافهما ، وهما أصالة النقد العربى فى توضيح الصورة كما قدمنا وأثر التيارات الجديدة للمذاهب الأدبية الحديثة الواردة من الغرب ، فى تلوين المفهوم للصورة ، مع خضوعه للأصالة العربية فى بيان معالمه .

وبالطبع إننى لن أدرس كل النقاد الذى تناولوها حديثاً لسببين :ـ

أولهما : أن نكتفى بالرواد ونقتصر عليهم :

ثانيهما : أن هؤلاء النقاد عاشوا فى قرن واحد ، وتجاوبت أصداء مفاهيم الصورة الأدبية عندهم :

لذلك ساغ لى بعض الشيء أن اقتصر على بعض اللامعين منهم ، وهم بدورهم سيعبرون عن غيرهم من اللامعين وسواهم .

أحمد حسن الزيات :

يقول الزيات : والمراد بالصورة : إبراز المعنى العقلى أو الحسى فى صورة محسة[1] ، والصورة عنده خلق المعانى والأفكار المجردة ، أو الواقع الخارجى من خلال النفس خلقاً جديداً . لتبرز إلى الوجود مستقلة عن حيز التجريد المطلق وتتخذ لها هيئة وشكلا ، يأتى على نمط خاص ، وتركيب معين ، بحيث تجرى فيهما ـ على هذا النسق ـ الحياة والروح ، والقوة والحرارة ، والضوء والظلال ، والبروز والأثر[2] . وبذلك يتلقى السمع من الصورة أصوات الفكرة ، وترى العين ألوانها ، وترقب حركاتها ، وتحس النفس نسيمها وانطلاقه ، وتستروح الآناف رائحتها، وتستعذب الأذواق طعومها .

ويرى الزيات أن الصورة لا يمكن فصلها بحال عن الفكرة ، وينكر أشد الإنكار هؤلاء الذين يمثلون الصورة بالكساء ، فهى رداء ذاتى مستقل له خصائصه وأوصافه ، ولكنه يرى تبعاً لابن رشيق وغيره أن العلاقة بينهما ، كالعلاقة بين الجسد والروح ، لا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر ، وإلا مات الحى ، لأن البلاغة لاتنفصل بين الموضوع والشكل ، فالصورة والفكرة كل لايتجزأ ، إذا تغيرت الصورة تغيرت الفكرة . وكذلك الأمر لو تغيرت الفكرة تتغير الصورة ، فهناك فرق بين القولين: ما شاعر إلا فلان، وما فلان إلا شاعر ،

(١) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ص ٦٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٢ .

ويرى أن العمل الفنى[١] . كالماء يتكون من الصورة والفكرة ، كما يتكون الماء من الهيدروجين والأكسوجين، ولو استقل أحدهما، أو تغيرت نسبته، انعدم وجوده ، حتى لو وجد لكان غير طبيعى[٢] . وأرى أن هذا الاتجاه مع ثقافة الزيات الواسعة، تظهر فيه الأصالة العربية، فى فهم الصـــورة متأثراً بابن رشيق وعبد القاهر وغيرهما، وإن كانت ثقافته العميقة أعانت على توضيح الصورة أكثر وأعمق ممن تأثر بهم من القدامى ، وبيـــان خصائصها التى نبعت من عبارته « صورة محسة » .

ويذكر بعض الصور ليميز فيها بين الفكرة وصورتها ، التى يشخص معالمها فى قوة وبراعة ، وذلك فى قول على بن أبى طالب: « إلا أن الخطايا خيل شُمُس حمل عليها أهلها ، وخلعت لجمها ، فتقحمت بهم فى النار. وأن التقوى مطايا ذُلُل حمل عليها أهلها، وأعطوا أزمتها، فأوردتهم الجنة» . يقول الزيات تجد صورتين صورة الفرس الشموس، لم يروض ولم يلجم، فيندفع براكبه جامحاً ، لاينثنى حتى يتردى به فى جهنم، وصورة الناقة الذلول قد سلس خطوها، وخف عنانها، فتنطلق بصاحبها فى رسيم كالنسيم حتى تدخل به الجنة ، ثم تجد عاطفتين عاطفة النفور من الألم الذى يشعر به الخاطىء ، وقد جمحت به خطاياه الرعن فى أوعار الأرض ، حتى ألقته فى سواء الجحيم ، وعاطفة الميل إلى لذة المتقى والورع ، وقد سارت به تقواه سيراً ليناً ، حتى أبلغته جنة النعيم ، ذلك من حيث الموضوع . أما من حيث الشكل فتجد اختيار الألفاظ المناسبة لفكرة كالمطايا وما يلائمها من الانقياد والإيراد هنا ، وكالخيل وما يوائمها من الشماس والتقحم هناك . والفرق فى الطبيعة بين هذين الحيوانين ، فى هذين المكانين لا يخفى على ذى لب

(١) المرجع السابق ص ٥٩ ، ٦٠ . (٢) المرجع السابق ص ٧٨ .

ثم تجد بعد ذلك التأليف المتوازن المحكم الرصين، وهذه المقابلة البديعة بين عشرة معان لا تكلف فى صوغها ولا تعسف(١) .

ويرى الزيات أن الصورة فى العمل الأدبى ، لابد أن تتوافر فيها الوسائل المنتقاة ، التى تتلاءم مع الفكرة والعاطفة فى نسق يفيض بالإيقاع والنغم ، فالمطايا التى اختيرت للتقوى سهلة الانقياد ، والخيل التى اختيرت للخطايا شرود جموح ، ثم هذه الموسيقى على امتداد النص من المزاوجة والطباق والمقابلة وفوق هذا وذاك خرجت الفكرة المجردة . وهى التقوى والخطايا فى صورة محسة مألوفة وهى صورة المطية والخيل .

أحمد الشايب :

ويرى أحمد الشايب أن الصورة الأدبية لها معنيان حسب نوعية الجنس الأدبى :

أحدهما: يكون فى الشعر التمثيلى وما يشبهه من النثر الفنى كالقصة والأقصوصة والرواية والمسرحية النثرية.والصورة الأدبية فى هذا النوع لاتدخل معنا فى بحثنا وتخالف النوع الثانى الذى يتصل بموضوعنا . أولا : من ناحية التصوير . وثانياً: من ناحية معناها ، وثالثاً: الصورة : إذ هى هنا يقابلها الأسلوب من حيث الكلمات والتراكيب الحقيقية والمجازية والسرد والوصف والحكاية والحوار ، ولكن الصورة فى النوع الثانى تقابلها المادة : الفكرة والعاطفة .

والصورة فى النوع الأول هى منهج الكتاب ، أو خطته العامة من حيث المقدمة والفصول والخاتمة وتناسقها معاً وبراءتها من الشذوذ والاضطراب . . .

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣ ، ٦٤ .

تأخذ موضوعها وتقسمه فصولا ، وتلائم بين الشخصيات وتربط بين الحوادث ، وتعنى بالمفاجآت أو المبالغة أو القصد[١] ، ويشترط فيها الوحدة التي تشتمل على الكمال والمنهج والتناسب .

ثانيهما : المعنى الثاني في الصورة ، يكون في الشعر الغنائي ، وما يشبهه من النثر الفني ، كالمقالة الأدبية فالصورة هنا في إيجاز هي: « اللغة والخيال » وتقابل المادة وهي: (الفكرة والعاطفة) ، فالمعجب بالوردة وهي صورة جميلة في مرأى العين ينقلها كما هي أمام عينيه ، ولذلك تثيره كما أثارته ، والأديب لا يستطيع إجراء هذا السبيل . . لذلك كان مضطراً أن يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ، ليوقظ بها النفوس، ويهيج العواطف ، وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه تدعى « الصورة الأدبية »[٢] .

فالصورة هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذى يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل[٣] .

وهو يعتمد فيما أتجه إليه هنا في معناها إلى ما انتهى إليه الإمام عبد القاهر في قضية النظم[٤] ولكنه يفوقه في دقة التحديد لمفهومها، ثم في فهم الخيال وأثره في تكوين الصورة وبيان وسائله، ثم في تفصيل ما عبر عنه عبد القاهر بالتآخي

---

(١) أصول النقد الأدبي : الأستاذ أحمد الشايب ٢٥١ .

(٢) المرجع السابق : الأستاذ أحمد الشايب ٢٤٢ .

(٣) المرجع السابق : ٢٤٨ ، ٤٢٩ .

(٤) المرجع السابق ٢٤٩ .

والتلاؤم فى النظم الذى تتألف منه الصورة وذلك فى شروط تلازم المفهوم حتى يستقيم ويتضح وهى[١] :

أولا : أن تكون لغة العاطفة فى الصورة مألوفة جزلة ، بعيدة عن الغرابة والمصطلحات العلمية .

ثانياً : أن تختلف الصورة باختلاف العاطفة ، فإن كانت عاطفة متوسطة ، احتاجت إلى سهولة العبارة وجمال الصور ، والإيجاز فيها ، وإن كانت عميقة تتصل بأسرار الحياة وأعماق النفس ، تطلبت الجزالة والصور المحكمة ، وإن كانت العاطفة طريفة ، اقتضت التفصيل والبسط وتعدد الصور .

ثالثاً : ارتباط الصورة الأدبية بالمعانى اللغوية للألفاظ وموسيقاها ، بحيث يعبران عن نوع العاطفة ودرجتها وهو ما يسميه « حسن النظم » .

رابعاً : إن الصورة تختلف باختلاف الأدباء ، وذلك يرجع لاختلاف عواطفهم وتباين تناولهم للموضوع ، ويقصد بذلك الأصالة ، التى ينشدها لجمال الصورة ، ونبذ التقليد فيها .

خامساً : وهذا كله ينتهى بالباحث إلى شدة الارتباط بين المادة والصور ، أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية والخيال واللفظ من ناحية أخرى ، وأى تغيير فى أحدهما يتبعه تغيير فى الآخر .

ويقصد بذلك كله النظم ، ويذكر أمثلة من دلائل الإعجاز للإمام عبدالقاهر الجرجانى[٢] . فالصورة على هذا هى التركيب الخارجى للحالة الداخلية عند الشاعر ، الذى ينقل بأمانة ودقة عاطفته وفكره ، مع التناسب التام بين

---

(١) المرجع السابق ٢٤٣ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق ٢٤٦ .

الحالة والعبارة ، حتى يخيل للقارىء أثناء قراءته للصورة ، أنه يخوض فى أعماق الشاعر ، ويتعرف على مصادرها فى نفسه ، وهذا هو المقياس الأصيل للصورة الأدبية .

يقول الشايب : « فمن البديهى أن مقياس الصورة الأدبية ، هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة والصورة هى العبارة الخارجية للحالة الداخلية ، وهذا هو مقياسها الأصيل ، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها ، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصوراً دقيقاً ، خالياً من الجفوة والتعقيد فيه روح الأديب وقلبه ، كأنا نحادثه ، ونسمعه كأنا نعامله[1] » .

وأما إبراهيم عبد القادر المازنى : فيرى أن الصورة الأدبية غير فن التصوير والرسم ، فهى غنية بالحركة والحيوية ، وتعاقب الزمن وقتاً بعد وقت ، حتى يأتى الشاعر على الحركة المقصودة من الصورة ، بينما فن الرسم جامد ليس له إلا لحظة واحدة من الزمن ، وهى تلك اللقطة التى يختارها الرسام من الزمن ، ليودعها فنه وريشته كما أن الصورة الأدبية تنفرد أيضاً بخاصة لا توجد فى فن التصوير ، وهى أن الشاعر ينقل للقارىء المنظر المراد تصويره ، من خلال مشاعره وخواطره ، ويلونها من داخل نفسه ، فتؤدى عند القارىء إلى إثارة مثل هذه الأحاسيس والمعانى والآمال والخوالج . يقول : « إنما يسع الشاعر أن يفضى إليك « بوقع » هذا المنظر ، وبما يثيره فى النفس ، من الإحساسات والمعانى والذكر والآمال والآلام والمخاوف والخوالج على العموم بأوسع معانى هذا اللفظ ، وعلى العكس من

(١) المرجع السابق ٢٥٠ .

ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة فى الزمن ، وأن يحضرها إلى ذهنك ، ويمثلها لخاطرك ، وذلك ما لا سبيل إليه فى التصوير[١] » .

فالشاعر لا ينقل للقارئ تأثير المنظر فى النفس ، فيقع على أثره من غير عناء ، ولكنه يدع فيه إحساسه ويترك صورة تثير هذا الإحساس عند القارىء ، وهو معنى قوله : « أن يفضى إليك بوقع هذا المنظر » .

ويوضح هذا أكثر عندما يعرض صورة الربيع عند البحترى التى مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً ... من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فيقول وهو ينفى هذا المعنى عن المصور بالرسم ويثبته للشاعر : « غير أن المصور لا يسعه أن يضمن المنظر إحساسه هو إليك كيف كان وقعه فى نفسه كما يستطيع أن يفعل لأن الشعر بطبيعته مجال العاطفة » وبذكر أبيات البحترى التى سبق مطلعها ، ويقرر ما سبق بقوله : « فلم يحاول « أى الشاعر » أن يرسم لك صورة ، وإنما أفضى إليك بما أثاره الربيع من المعانى فى نفسه ، وبما حركه من طلب الانشراح فى عيد الطبيعة[٢] » .

ولكى يحدد اتجاهه فى فهم الصورة الأدبية ، فإنه يوازن بين صورتين لتكونا كالدليل على ما اتجه إليه فيذكر بيت النواسى فى وصف جمال المرأة :

فإذا بدا اقتادت محاسنه ... قسراً إليه أعنة الحدق[٣]

---

(١) حصاد الهشيم : للمازنى ص ١١٨ .

(٢) المرجع السابق ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٣) ديوان أبى نواس .

وصورة ابن الرومى عن سحر المرأة :ـ

ليس فيما كسبت من حلل الحسن ... ولا فى هواى من مستزاد(١)

وقوله :

أهى شىء لاتسأم العين منه ... أم له كل ساعة تجديد(٢)

فالنواسى يؤدى إليك تأثير جمال المرأة وسحرها فى النفس ، فى صورة بلغت غاية السخف لأن عيون الرجال خرجت من مكانها ، وانفصلت عن وجوههم ، وهذا بعيد عن مفهوم الصورة ، والسنن الفنى للرائع فيها ، وهو أن يترك الشاعر للصورة تأدية التأثير ، لما تنطق به من آيات الفن وسحر التكوين كبيتى ابن الرومى، الذى ترك القارئ يتخيل الجمال ويتعرف على مصادره ، لأن ابن الرومى ضرب المثل الأعلى فى الجمال ، مما يجعل خيال القارئ ، دون ماتخيل ابن الرومى ، يقول المازنى :

« لأن وظيفة المصور ليست أن يؤدى إليك التأثير ، بل أن يدع الصورة تؤثر بذاتها ، وبما تنطق به دون أن يعالج أداء الأثر الذى تحدثه(٣) » .

والمازنى يرى أن الصورة ليست هى مجرد الشكل الذى يقابل المضمون ، ولكنها تصدر عن الوسائل الفنية للشكل وهو ما يفيده النظم عند الإمام عبد القاهر ، إلا أنه تناولها فى عمق وجدة تبدو فى أمور :ـ

(١) وضح مفهوم الصورة على وجه التقريب ، وتكون فى تناول المنظر المراد تصويره من خلال خواطر الشاعر وأحاسيسه وتلوينها بذات نفسه وعاطفته .

(١) الديوان المخطوط ورقة ٢٣٤ ج ٢ .

(٢) المخطوط ٢٥٦ ج ٢ .

(٣) المرجع السابق ١٣٦ ، ١٣٧ ، وهو حصاد الهشيم : المازنى .

(ب) أن الصورة ليست خطبة ينبهى الشاعر فيهـــا على المراد ، وما يقصده صراحة ، ولـكن على الشاعر بموهبته الفنية أن يدع الصور تتحدث بذلك ، وتـكشف عن الأثر الـكامن فيها لا الشاعر .

(ج) أن الصورة الأدبية لها لحظات فى الزمن تتعاقب وتحدث ما فيها من حركة حيوية وهما لب الصورة وعصبها ، وهذا هو الفارق المميز بينها وبين الرسم .

(د) أن المازنى جعل الخيال هو الأساس فى الصورة ، وبه يتفوق صاحبه على غيره ، ويقسم الخيال قسمين : أحدهما الخيال الحسى وهو ما يستمد فيه الشاعر البواعث على الابتكار من ظواهر الطبيعة ، وهو فى نفس الوقت تصوير الشىء على حقيقته ، كما يقع تحت الحس فى الواقع ، من غير إعمال ولا تحوير ، وهـذا ضرب نادر فى الصورة لأن وجـــود الخيال فيها لابد وأن يأخذ مجراه ويعمق أجزاءها . ثانيهما : تخييلى وهو مايستمد الشاعر فيه البواعث على الابتكار من نفسه وخواطره وأحاسيسه وعواطفه ، لأن الأصل فى الشعر سعة النظر ، وعمـق المعانى ، فقد يتناول الشاعـــر منظراً محدوداً فى نظر الرائى ولـكنه يراه بالمعنى الأوسع والأعمق مما يراه الآخر، يقول : « فأبدع الخيال تنميقه، وأحسن ما شاء تفويقه وتزويقه، ويعلم أن رؤية الشىء فى أجلى مظاهره وأسمى مجاليه وأروع حالاته هى مايعبر عنه « بالإيديالزم » وعلى العكس من ذلك « الريالزم » ، ويقصـــد بالريالزم الخيال الأول ، وبالإيديالزم الخيال الثانى ، ويرد المـــازنى التفاضل بين الاثنين لا إلى كون الأول حسيا والثانى تخييليا ، ولـكن إلى اختلاف شخصية الشاعرين فى القدرة الفنية ، وقوة الملاحظة « هذا يستمد البواعث على الابتكار من ظواهر الطبيعة ، وذاك يستمدها من نفسه[1] » .

(١) المرجع السابق : ٢٣٠ ، ٢٣١ .

والمازنى والعقاد يتلاقيان معاً فى اتجاههما ، فهما داعيا الديوان والمذهب الجديد فى الشعر والتصوير إلا أن العقاد أعمق منه وأبعد تصوراً ، وأقوى أصالة فى هذا الميدان وما نحن فيه .

عباس محمود العقاد :

العقاد : يرى أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى فى « قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع فى الحس والشعور والخيال ، أو هى قدرته على التصوير المطبوع ، لأن هذا فى الحقيقة هو فن التصوير كما يتاح لأنبغ نوابغ المصورين[1] » .

وعلى ذلك فالمنظر المراد تصويره له حالات : الحالة الأولى المنظر كما هو فى الواقع لا تختلف ذاته أمام الأنظار . والحالة الثانية : انتقال المنظر إلى داخل النفس وامتزاجه بخواطر الشاعر وعواطفه وأحاسيسه وصراعه مع المستودعات الذهنية والمخزونات الشعورية وهى مرحلة الاستحالة والحالة الثالثة : وهى إخراج المنظر من معامل النفس فى صورة جديدة ، وهى ما تسمى بالصورة الأدبية ، وهذا ما أراه فى اتجاه العقاد لمفهوم الصورة ، ويؤكد ما ذهبت إليه ما ذكره فى موطن آخر حيث شبه ملكة الشاعر بالزجاجة المصورة الحساسة الواسعة ، فلا يفلت مما يقابلها شىء إلا رسمته وصورته ، وكذلك ملكة الشاعر الفذة الحساسة ، تنقل إلينا صورة العالم كله من خلال مشاعره ، التى تبرز فى عمله الفنى ، وهذا بعكس الشاعر الذى يضيق إحساسه ، فيصور قطعة من العالم ، ويودعها صورته الفنية ، والصورة الأولى تفوق الثانية فى التظليل والتلوين[2] » وأروع أنواع التصوير ، هو ما اجتمعت فيه الدعائم الآتية التى توضح مفهوم الصورة عنده : —

---

(١) ابن الرومى حياته من شعره : العقاد ص ٢٠٧ (٢) ساعات بين الكتب : العقاد ٢٩٢ .

(أ) الخيال في الصورة :

وحين أتناول الخيال عند أي ناقد، لن أذكره بالتفصيل والعمق الذي تقتضيه طبيعته ، فليس هذا بحثاً مستقلا فيه ، ولكني أتناوله هنا في مجال المفهوم للصورة الشعرية ، ومنزلة الخيال منها ودرجته فيها ، وحقيقته ومعناه .

والعقاد من رواد الفكر في العصر الحديث ، يثور — في خيال الصورة — على حماقة الوصف المحسوس ، الذي هو أشبه بالطبل والطنين ، ولا يخرج جمال الخيال فيه عن رسم الحركة الظاهرة التي لا صلة لها بالشعور ، ولا يعرف غيرها الأقدمون ، وأدوها أجمل أداء كما في قول ابن حمديس الشاعر العربي :

أسد تخال سكونها متحركاً ... في النفس لو وجدت هناك مثيرا[1]

ويسمي العقاد الوصف المحسوس الذي لا يعدو الظاهر بالبهرج ، وهو نقيض النشوة الروحية الممتزجة بالمحسوسات ، وسمات الخيال العقيم البهرج ، ومخاطبة الوظائف ودلائل الخيال الجميل هي الطلاقة ومخاطبة الملكات الروحية ، والفرق بينهما هو الفرق بين قول أحد الشعراء المهديين :

إذا ملك لم يكن ذا هبة ... فدعه فدولته ذاهبه

وقول أحد الشعراء المصورين مثل قول ابن الرومي :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها ... وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايتي قبل مذهبي ... ومن أين والغايات قبل المذاهب[2]

فالألفاظ في البيت تحجب المعنى . فهي « وهج في الغطاء ، وقرقعة في الأذن ، ولذع في الحس وتهييج في الشعور » فالبيت مزور مبهرج ، لا حظ له من البلاغة

(١) يسألونك : العقاد ٤٣ ط القاهرة ١٩٤٧ .
(٢) الديوان المخطوط ورقة ٥٨ ج ١ .

والجمال ، والألفاظ عند ابن الرومى ، تجوز بالناظر إلى معناه من غير توقف ولا انتباه ، فهى تريك المتق ، ولا تريك نفسها ، فالتصوير هنا لا يستوقف الحس، ولا يعطل التفكير والخيال ، ولكنه يطلق النفس فى شواذة ورفق ، ويسلس فى الطبع شعور السماحة والاسترسال[١] .

لأن التصوير عنده ومقياس الإحساس فيه ، إنما هو من عمل النفس المركبة ، من خيال وتصور وشعور ، وليس كالساعة الجامدة المركبة من حديد ونحاس[٢] ، فالشعر عند العقاد يعنى بوصف الحركات النفسية ، لا بوصف المشاهد المحسوسة ، والشاعر حين يصف جمال المرأة ، إنما يصف أثرها فى النفس ، ولا يشغل شعره بتصوير المحسوسات إلا إذا فاضت عن عواطفه ومشاعره[٣] . فملكة النثر غير ملكة الشعر ، غير ملكة الوصف ، وليست بشىء واحد ، كما يفهم كثير من القراء فمن وصف وشبه ، ولم يشعر ، فليس بشاعر ، ومن شعر وأبلغك ما فى نفسه بغير وصف مشبه فلا حاجة به إذن إلى سرد الصفات لتتم له ملكة الشاعرية[٤] .

ويؤكد العقاد كلامه بأن الصناعة اللفظية والتصنع فى الوصف أمات الشعور فى الصورة وأضعف الخيال . وجهل الشعر ونقده كنه الصورة الشعرية ، التى تنبنى عليها حياة الشعر ، وجماله ونضارته ، ولا قيمة عنده فى الصورة للمعانى اللطيفة فيها ، والنظم الرائق ولا التوليد البكر ، ما لم يكن ممزوجاً بالنفس مفعماً بالإحساس ، تنبض بالمشاعر القوية ، وتفور بالعواطف الجياشة ، لأن

---

(١) الرجع السابق ٣٠٩ ساعات بين الكتب : العقاد .

(٢) المرجع السابق ٤١١ .

(٣) ابن الرومى : العقاد ٣١٥ .

(٤) المرجع السابق ٣١٤ .

الشعراء البديعيين رأوا أن التصوير الشعري ، لا يتم إلا بالألاعيب اللفظية والمعنوية . فالشاعر منهم هو الذي يصف النجوم ويشبهها بالجواهر والحلى . هو الشاعر غير مدافع وهو المثل الأعلى في هذه الصناعة ، ثم يليه الشعراء على حسب الأشعار في سوق المشبهات ، وقصارى مايطلبه الشاعر من التشبيه أن يثبت أنه رأى شيئين من لون واحد ، وشكل واحد ، كأنك في حاجة إلى مثل هذا ، لإثبات الذي لا طائل تحته ، فأما أنه أحس وتخيل ، وصور إحساسه ، وتخيله باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة ، فليس ذلك من شأنه ولا هو مما يدخل عنده في باب البلاغة والشاعرية ، ولذلك عاب العقاد مثل قول ابن المعتز في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

وقوله :

كأن آذريونهـــا والشمس فيها كالية
مداهن من ذهب فيها بقــــايا غالية

ويرى العقاد أن لابن المعتز تشبيهات كثيرة أبلغ من هذه وأنق في المعنى والديباجة ، ولكنهم لا يتمارون في مقام التحدي إلا هذه الأبيات وأمثالها ، لظنهم أن نفاسة التشبيه إنما بنفاسة المشبهات ، ولا فضل فيه للشعور والتخيل ، وهذا خطأ بعيد في فهم الوصف والشعر ، فالمسافة عظيمة بين شاعر يصف لك ما رآه كما قد تراه المرآة ، أو الصورة الشمسية ، وشاعر يصف لك ما رآه وتخيله وشعر به ، وأحاله في وعيه وجعله جزءاً من حياته ، وإنما يعنيك من الشعر أن يكون إنساناً حياً يشعر بالدنيا ، ويزيد حظك من الشعور بها[1] .

---

(١) ابن الرومي حياته من شعره : العقاد ص ٣١٥ .

ويتصدى لهذا الزعم ناقد حيث دفع الخطأ الذى وجهه العقاد إلى النقاد القدامى ، وبين وجه الصواب فى نظرة النقاد للصورتين السابقتين ، وهى أن الشاعر ينقل فى صوره الأدبية ما يمتزج بحسه ووجدانه وما يتصل بشعوره وخواطره حتى يتحقق الصدق الفنى فى التصوير ، وهو أساس البراعة فيه . فابن المعتز يصور فى صدق ما رآه ، وما شعر به ولو فعل غير ذلك لما كان صادقاً فى قوله دقيقاً فى تصويره ، وهذا هو توضيح ما أشار إليه النقاد القدامى ولذلك تعجب ابن الرومى المصور من صور ابن المعتز وحاد عنها فى التصوير إلى صور أخرى ، تمتزج بحسه وشعوره وخواطره ، ويكمل الناقد حديثه فى ذلك فيقول :

« ونحن مع العقاد فى أن لابن المعتز تشبيهات كثيرة أبلغ مما ذكر فى الرواية ، ولكننا نخالفه فى أن يكون النقاد قد أخطأوا مثل هـذا الخطأ ، أو غالوا ذلك الظن البعيد ، إنما أرادوا أن ابن المعتز تفرد بهذا اللون خاصة من التشبيه ، وهو ما استخدم فيه آلات حياته وترفه فى تلوين أصباغ تشبيهاته ووصفه ، على أن هذا اللون لا يخلو كله من تصوير لعاطفة الشاعر ووجدانه وإحساسه بالحياة ، أما ما سوى ذلك اللون الذى انفرد به ابن المعتز ، فقد يشاركه بعض الشعراء الموهوبين فيـه فلا داعى للتحدى به[1] » .

وليس الخيال وحده هو أهم ركيزة فى الصورة الأدبية ، لأن العقاد يقرر أن هناك ملكة ضرورية فى الصورة تشمل الخيال وغـيره من الوهم ، واتساق المعنى واللفظ ، وتداعى الخواطر ، ويسميها ، « ملكة تداعى الفكر » بها ينضم الخاطر بتصحيف يسير فى اللفظ أو المعنى ، وبمناسبة دقيقة من الخيال الصحيح أو الوهم

---

(١) ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ٢٣٨ ط ثانية ١٩٥٨ .

المكاتب ، فيصل بها الشاعر بين طرفين متناقضين عند عامة الناس ، وتلتمس لها المشابه والمغازى ، بحيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة فى توارد الخواطر وتساوق المعنى والألفاظ(١) .

ولا يخفى على الناظر مما سبق أن العقاد تأثر تماماً بنظرية النظم عند الإمام عبد القاهر ، وإن أخفى ذلك تحت المصطلح البراق الذى يدل على عبقريته وهو « ملكة تداعى الفكر » وما هى إلا القدرة على التآخى بين معانى النحو ، وارتباط ثالث منها بأول وهكذا ، ولكن العقاد فر من التعبير « بالنحو » خشية أن يصيب الجمود فيه انطلاق الأدب وحيوية التصوير الشعرى كما يدعى الجمود فى نظرية النظم عند الإمام بعض المحدثين ، وهل هناك جمود فى التأخير والتقديم والتنكير والتعريف ، وإفادة أن الإسم هنا فاعل أو هناك مفعول ، ليتضح المعنى ، إلى غير ذلك مما قرره الإمام ، إلا إن نظروا إلى ذات الرفع أو النصب أو الخفض أو الجزم ، وهذا ما لا يقصده عبد القاهر ، ولكن الناقدين يختلفان من جهة أخرى وذلك فى درجة الخيال من الصورة ومنزلته فيها ، فيرى العقاد أن الخيال أقوى وسيلة من وسائل التصوير وأعظمها حيوية فهو يفضل النظم والمزاوجة والإيقاع وبعض الحقائق ، إذ يرى أن الخيال مناسبة دقيقة فى تساوق بين المعنى واللفظ ، يجمع بين المتناقضات ، وتنضم الخاطرة إلى الخاطرة ، بينما أقوى الصورة ، بل أساسها عند الإمام عبد القاهر هى النظم أولا ثم الخيال وغيره يأتى تبعاً بعد ذلك .

وحين يربط الخيال بين الخواطر المتباعدة عند العقاد يكون ذلك فى قول ابن الرومى :

قصرت أخادعه وطال قذاله ... فكأنه متربص أن يصفعا
وكأنما صفعت قفاه مرة ... وأحس ثانية لها فتجمعا

(١) مراجعات فى الآداب والفنون : العقاد ١٦٩ القاهرة ١٩٢٥ م .

لقد أعطى لها الشاعر النصيب الأوفر للعين والضحك والخيال، وصورة الرجل وهو يتهيأ لأن يصفع ، ثم يتجمع ليتقي الصفعة الثانية هي صورة الأحدب بنصها ونصها ، لا يعوزها الإتقان الحسي ، ولا الحركة المهينة ، ولا الهيئة الزرية ، ولا التأمل الطويل في ضم أجزاء الصورة بعضها إلى بعض ، حتى يتفق التشبيه هذا الاتفاق[1] » .

وحين يربط الوهم الكاذب بين الخواطر ، كما في قول ابن الرومي يهجو أبا طالب الكاتب : —

أزيرق مشئوم أحيمر قاشر ... لأصحابه نحس على القوم ثاقب

وهل يمارى الناس في شؤم كاتب ... لعينيه لون السيف والسيف قاضب

ويدعى أبوه طالباً وكفى اكم ... به طيرة إن المنية طالب[2]

ونستطيع أن نراقب ذهنه ، وهو يعمل في حركته السريعة بين الأشكال والألوان والألفاظ والمعاني . كما نراقب البنية الحية ، وهي تعمل من وراء المجاهر والكواشف. فانظر إلى لون الأحيمر القاشر، وإلى نذير السوء والبلاء . وأين هما ؟ وماذا يجمع بينهما من الصلة والمناسبة ؟ لا صلة ولا مناسبة ، وقل مثل ذلك في لون العين ولون السيف القاضب ، وفي الطالب الذى لا يقابله إلا الهارب ، وفي الطالب الذى يفقد الشبه بين الموت، وذلك الكاتب ، وفرق هذا كله فإذا هو أبعد المتفرقات . واجمعه كما جمعه ابن الرومي ، فإذا ذو أقرب المناسبات وألزم العلاقات[3] ».

---

(١) المرجع السابق : العقاد ص ١٤١ .

(٢) الديوان المخطوط ورقة ٩٤ جـ ١ .

(٣) المرجع السابق ٢١٢ ، ٢١٣ — ابن الرومي : العقاد

(ب) التشخيص فى الصورة :

يرى العقاد أن التشخيص أقوى ألوان الخيال فى صورة ، فهو يزيده حيوية وخلوداً ، وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جلالا وروعة فى آيات الفن الرفيع ، فهى الملكة المصورة التى تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً ، أو من دقة الشعر حيناً آخر ، فالشعور الراسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فإذا هى حية كلها .. وليست هى صلة لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ، ويوحيها إلينا تداعى الفكر وتسلسل الخواطر ويمثل لذلك بأمثلة كثيرة منها هذا البيت لابن الرومى : ـ

أمت ودّيك عبطة فمن دعه على رسله يمت هرما

فالود كائن حى يعالجه القتل ، أو يترك إلى الهرم فيموت[1] .

والتشخيص هو أرقى أنواع الخيال ، وصورته إنسانية من أقوى أنواع الصور فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة فى الصلب الجامد ، ويوجد الرموز للمحسوسات ، ويجسم الأفكار ، التى تتخايل من وراء الصور ، وتقوم الحيوية فية مقام البرهان العقلى وهو الدليل الوجدانى الناطق الذى لا يعرفه إلا الشعور ، وغيرها من خصائص التشخيص الذى يقول فيه العقاد هو : « خلق الأشكال للمعانى المجردة أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة[2] »

والتشخيص يعتمد على دعائم أساسية فى حيويته ، وهى اللون والشكل والحركة ، مما يزيد الصورة الأدبية روعة وسحراً .

---

(١) المرجع السابق ٣٠٦ .

(٢) الديوان المخطوط ورقة ج ٤

(ج) فني المبالغة - لا البلاغة - من الصورة :

والمبالغة عند العقاد تفقد الصورة الشعرية ، لما فيها من الزيف ، وإرادة المستحيل ، والبعد عن الحقيقة الشعرية ، وهي الصدق الفني فيه ، فهي تكشف عن الكذب في النفس، لا عن الوضوح والتقرير، وما كانت في صورة إلا أخذت جمالها ، وتعطلت عنه ، ولكنه تدارك الأمر خشية أن يظن بعض المعاصرين أن الحقيقة هي المنشودة في التصوير فحسب أو اجتناب المبالغة في الصحة العلمية والنظم في العلم والتحقيق لا في الخيال والأوهام فقلنا « القائل العقاد » لهم : ليس هذا بالشعر المقصود ولو كانه لكانت ألفية ابن مالك أبلغ الشعر القديم والحديث ، وقدوة الصادقين في النظم والبيان لأنها منظومة في علم النحو والعلوم كلها سواء في الصدق والتحقيق[1] » .

بهذا وضح العقاد قصده من اجتناب المبالغة، وهي أن يكون الشاعر صادقاً مع نفسه حين يلعب الخيال في صوره ، ويقصد في ذلك البلاغة لا المبالغة ، لأنه يرى أن البلاغة إنسانية عامة لا عربية ولا فارسية فهي كما يقول : « وليست مزية لغوية ولكنها مزية نفسية[2] » .

وعلى الشاعر أن يصدق مع نفسه في صورته الشعرية ، من غير تجشم للمبالغات ، وطلب ما لا يكون فقد يكون مبالغاً مخالفاً لظاهر العلم وأنه مع هذا الصادق في المبالغة قدير في الوصف والإبانة يقول لحبيبه إنه أبهى من الشمس لا تسره كما يسره حبيبه ولا تغمر نفسه بالضياء كما تغمرها طلعة ذلك الحبيب[3] .

فالمراد بالمبالغة - لا الكذب - هي التجلية والتقرير والتبيين ، وهذا هو عين

---

(١) ساعات بين الكتب : العقاد ١٢٢

(٢) المرجع السابق ١٢١ . (٣) المرجع السابق ١٢٣ .

البلاغة فى الشعر وصدق الخيال فى التصوير الأدبى، وكشف العقاد بما تقدم عن أصالته فى فهم الصورة الأدبية، وعمقه فى معناها ودقته فى معالمها ثم مناقشته الخيال والتشخيص والمبالغة فى التصوير، مما جعله يكشف عن حقيقة الصورة الأدبية كما ينبغى أن تكون فناً نابضاً بالحياة، زاخراً بالعواطف والمشاعر وصدق الخيال.

الدكتور محمد غنيمى هلال

وهو من النقاد الذين تناولوا الصورة الأدبية حسب تنوع النظرة إليها فى مختلف الفلسفات والمذاهب الأدبية الحديثة، ويرجع اختلاف المذاهب فى تحديد مفهوم إلى أمرين :—

أحدهما: أن الاختلاف فيها يرجع إلى تباين النظرة فى الصورة، من حيث علاقتها بالشىء المحسوس فى الخارج من جهة، وعلاقتها بالفكر المجرد بعد أن انصهرت المحسوسات فيها من جهة أخرى[١].

ثانيهما: اختلاف النظرة فى تحديد مفهوم الخيال وأثره، ومكانه من الوهم «وكان المفهوم القديم للخيال عقبة فى سبيل فهم الصورة، ولذلك حذر منه البعض ومدحه البعض، لأنه أعظم قوة فى الإنسان[٢]».

وقبل أن يحدد مفهوم الصورة الأدبية بناء على فهمه للمذاهب الأدبية الحديثة التى أثرت فى شعرنا ونقدنا الحديثين، أراد تيسير المفهوم للصورة فى الكشف عن طبيعتها فضرب لها مثلا بالوردة التى يقع عليها النظر، فيقلب المتأمل نظره فى شكلها وأوراقها وألوانها، وهى شىء خارجى مستقل عن ذاته، لا دخل له

(١) المجلة عدد ٣٢ ذو الحجة ١٣٧٨ هـ يوليو ١٩٥٩ السنة الثالثة رقم ٣٠٥٠ مقال د. محمد غنيمى هلال.

(٢) النقد الأدبى الحديث: د. غنيمى هلال ٤١٧.

حينئذ فى تغيير شىء من مقوماتها وخصائصها ، لأنها منفصلة عن وعيه ، ولكنه إذا حول نظره عنها إلى شىء آخر فإنها تغيب عن ناظره ولن تشغل وعيه، لكنها لا تفقد وجودها فى نفسه ، فإن آثارها بعد ذلك ، فإنه يتمثلها بمقوماتها كما كانت موجودة ، والذى يتمثله حينئذ هو صورتها التى تشغل وعية ، كما كانت الوردة تشغل نظره ووعيه قبل أن يفارقها ، ولذلك أصبح للوردة وجودان ، وجود لها فى الخارج كصورة حقيقية ووجودها فى وعيه كصورة ذهنية ، وهذه تحتاج إلى جهد فى النظر إليها ، وأكثر إيجابية فى الوعى ، فيتحكم فيها وينميها ويطورها ، ويغير وضعها ويمزجها بغيرها وينظمها فى سلك مع صور أخرى لعلاقة من العلاقات وغير ذلك تصبح ملكا لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء ، وهذه هى طبيعة الصورة الأدبية[1] » .

ويذكر المقصود من الصورة الأدبية عند المذاهب الحديثة ويرى أن الكلاسيكية لا تعطى أهمية للصورة ، لأن عالم العقل والحقيقة عندهم يتضاد مع عالم الخيال والصور ، وأن يظل الخيال تحت وصاية العقل ، فليست الصورة المادية طريقاً للفكرة ، فالفكرة هو ما يدركه العقل مباشرة ، وقيمة اللغة تنحصر فى دلالتها على الأفكار ، لا على الصورة ، حتى تخرج مقبولة لا تفجأ الجمهور ، ولا تمس ما استقر لديه[2] .

والخيال عند الرومانتيكية هو القوة الخالقة للصورة ، التى تربط بين صور الطبيعة ، وجواهر الأفكار والمشاعر ، حتى أصبحت الصور الأدبية تمثل مشاعر

---

(١) المجلة عدد ٣١ السنة الثالثة مقال الدكتور غنيمى هلال .

(٢) المرجع السابق نفس العدد .

وأفكاراً ذاتية، مما تجعلها دليلا يكشف عن قائلها، ولذلك ردوا للعبقرية اعتبارها والمغالاة هذا المذهب فى الخيال تشعبت منه مذاهب أخرى كالبرناسة والرمزية والسريالية والمذهب النفسانى والتعبيرى والوجودية(١).

وعلى ذلك فالصورة عنده هى نقل التجربة الشعورية من عالمها المجرد إلى وسائل فنية، تتألف من جزئيات العمل الأدبى، التى تتألف منه وحدته فى القصيدة الغنائية أو المسرحية والقصة، وهذه الوسائل إنما هى صور جزئية، ترتبط فيما بينها، وتتدرج فى نمو، لتكون الصورة الكلية، والصورة الكلية إنما هى مظهر جديد من مظاهر النقد الحديث، وهى موطن الجمال فى العمل الأدبى، لأنها لا توجد فى الطبيعة، بينما توجد جزئياتها فيها، وفى الصورة الكلية يظهر الفن، وتبدو عبقرية الفنان المصور، والصورة الأدبية إنما هى نموذج حى للتجربة الشعورية التى يمر بها الشاعر فى عمله وهى التمثيل الحى للخواطر والعواطف والمشاعر، ووسائلها اللغة والأسلوب والصور الجزئية، وعلى ذلك فالصورة لا ترجع للشكل وحده ولا للمضمون وحده، وإنما ترجع إلى العمل الفنى كوحدة يمتزج فيها الشكل بالمضمون، فهى نموذج حى لا يعرف الفصل بينهما، والصورة والمحتوى شىء واحد لا يستقل أحدهما عن الآخر، وهذا هو ما ذهب إليه عبد القاهر فى نظرية النظم، وإن اتسمت عند د. غنيمى هلال بالعمق والسعة وتعدد الأجناس فى الصور من شعر وقصة ومسرحية وذلك يرجع لاختلاف العصرين.

وبعد أن عرض المذاهب الأدبية الحديثة وموقفها من الصورة: « لنرى ما يطلب فى الصورة من الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها، ولنعرف مبلغ ما أخذنا من هذا التراث العالمى الفنى الخالص بالصورة (٢)

---

(١) النقد الأدبى الحديث: د. غنيمى هلال ٤١٨ / ٤٤٨

الأدبية فى توجيه نقدنا وشعرنا وفى ضوء ما قدمنا نهتدى إلى النتائج الآتية : ــ

أولا : وهو ما يعنينا أن الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هى الصورة فى معناها الجزئى والكلى . فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ، ذات أجزاء هى بدورها صورة جزئية ، تقوم من الصور الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسى فى المسرحية والقصة ، إذن فالصورة جزء من التجربة . ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى فى نقل التجربة نقلا صادقاً فنياً وواقعياً ، وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة . ولهذا كان محوداً أن تمثل الصورة ــ حسياً ــ فكرة أو عاطفة ولو كان هذ التمثيل لأحاسيس تجريدية[١] .

وليس لصورة الأدبية من المصادر إلا مصدر واحد وهو الخيال ، فهو رافدها القوى الأصيل ومجال الجمال فيها ، ولا يدمر الحقيقة أو يغض من قيمتها أن الشاعر يعبر عنها بالصور المحسوسة القريبة من النفس والعقل معاً . « ثم إن الصورة الأدبية كلية أو جزئية . . . مصدرها الخيال وهو وحده مجال الجمال ، مسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء فى الوجود ، وكل مايجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته[٢] » .

وعلى هذا يكون الخيال هو المنبع الخصب لتكوين وسائل الصورة الأدبية ، فيختار به الأديب الألفاظ التى تناسب المعنى وإيقاعها وانسجام حروفها المتلائمة مع العاطفة ، ثم يؤاخى بين هذه الألفاظ ويضع الخيال أيضاً ــ كل لفظ فى مكانه ثم يوزع العبارات توزيعاً يحدث نغماً يتفق مع الغرض العام من الصورة ، ثم يؤلف ــ بالخيال كذلك ــ من الحقائق فيما بينها صورة لا دخل للخيال فى مفرداتها ، ولكن الخيال تظهر حيويته وقوته فى تكوين صورة رائعة من ألفاظ الحقيقة

(١) المرجع السابق ٤٤٩ . (٢) المرجع السابق ٤٤٨ .

وهكذا فالخيال وحده مصدر هذا كله، وهى نظرية جديدة فى مفهوم الصورة، حيث يعتمد كلية على الخيال . ولسنا معه فى اتجاهه السابق فى الخيال وتفرده بالصورة، لأن الاعتماد عليه وحده يمكن الشاعر من الشطط فيه، وتبعد الصورة حينئذ كل البعد عن الواقع ومظاهر الحياة ويترتب على ذلك انفصال الأدب عن المجتمع وموقفه السلبى منه كما كان الأمر فى المذهب الابتداعى « الرومانتيكى » القائم على الخيال والإغراق فيه، فهبت المذاهب الأدبية الأخرى فى وجهه والتى قامت على أنقاضه وأخذت ترميه بالجنون والهوس والشطط والبعد عن الواقع، لأن الأدب لابد أن يعيش مع المجتمع ويشاركه آلامه وآماله ويحل مشاكله ومناقضاته، ولا يتم ذلك إلا إذا سار العقل مع الخيال جنباً إلى جنب فى تصوير الحقائق والواقع وكل مظاهر الحياة .

ومغالطة أخرى فى تسلط الخيال على العقل تسلطاً كاملا، فإنه لو كان الخيال كذلك لأفسد العقل وشل تقدمه البناء، ورجعت البشرية قروناً إلى الوراء، لتعيش فى العصر البدائى الأول، يوم أن كان الخيال هو العقل فى الإنسان البدائى، ولما كانت أيضاً هذه الحضارة التى نعيشها، لأنها مزيج من الخيال والعقل على حد سواء . وهل يستطيع أحد أن ينكر جمال الصورة الآتية التى مصدرها الألفاظ الحقيقية . وقد نبعت من العقل مجرداً من الخيال حيث يقول الحطيئة :

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره ... تجد خير نار عندها خير موقد[1]

ولا عمل للخيال هنا، وأحكم العقل الصورة حتى صارت مثل صورة الخيال تماماً، إن لم تفقه، وذلك لأن الشاعر صور المعنى على طريق الشرط والجزاء،

---

(١) دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر ص ١٩٤ .

واستعمل متى الزمانية ، ليدل على عموم الفضل والنفع وبيّن الغرض من الإتيان في قوله : « تعشو » وهو الكرم ، ثم ذلك التقسيم الجميل بين الكلمات في الشطر الأخير .

ثانيا: ألا تكون الصورة برهانية عقلية، فالبرهان يخص المسائل العلمية والعقلية، وهو أساس النتائج الصحيحة في عالم التجريد ، ويقابل التصوير الحسى ، الذى هو من طبيعة الشعر ، كما يتسم البرهان بالصراحة ، التى لا تتفق مع الوحى فى الصورة يقول : « ومما يضعف الصورة إذن أن تكون برهانية عقلية لأن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسى الذى هو طبيعة الشعر . ثم إن الاحتجاج تصريح لا إيحاء فيه ، والتصريح يقضى على الإيحاء الذى هو خاصة من خصائص التعبير الفنى[(١)] » .

ثالثا: ألا يقف الشاعر بصورته عند الحس الظاهر، ويقتصر فيها على الوصف، بل لا بد أن تشتمل على مختلف الأحاسيس والعواطف والمشاعر ، حتى تكون الصورة أكثر ارتباطاً بالشعور ، ولا يحصل فيها التلاعب بالألفاظ والصور ، من غير ارتباطها بتجربة الشاعر الشعورية ، كتشبيه الخد بالتفاح أو الورد . يقول: وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بالشعور كانت أقوى صدقاً، وأعلى فناً، ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصاد الشاعر فى تصوير شعوره على حدود الصور المبتذلة، التى تقف عليها الحواس جميعا ، والتى هى صور تقليدية . وهو ما اتجه إليه العقاد تماماً . وقد نبه د . غنيمى على ذلك بل رد حديث الشعور فى الصورة[(٢)] إلى الإمام عبد القاهر الذى أشار إليه فى قوله : « ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شىء من ذلك ، حين استحسن فى الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد[(٤)] » .

---

(١) النقد الأدبى الحديث د . غنيمى هلال ٤٤٩ . (٢) المرجع السابق ص ٤٥١ .
(٣) المرجع السابق ص ٤٥٣ . (٤) المرجع السابق ص ٥٥٢ .

والدكتور غنيمى هلال حينما جعل وظيفة الصورة كلية أو جزئية تقل التجربة الشعرية ، واعتز بالصورة ورفع من منزلتها ، فجعل القصيدة صورة فحسب ، مما دفع بعض النقاد المعاصرين للرد عليه لإهماله الفكرة فى القصيدة مما يؤدى إلى إخراج طائفة من القصائد العربية الممتازة من النطاق الشعرى ، وبذلك يكون قد أعطى للصورة من العناية قدراً كبيراً يفوق الفكرة فى القصيدة. وذهب آخر[1] إلى أن الصورة الأساس الأول والأخير فى الحكم على القصيدة فلا تكون إلا بالصورة ، لذلك كله يقول مصطفى السحرتى وهو يرد على الناقدين السابقين:

« إن فى هذا غلواً كبيراً، وفيه إخراج لطائفة من القصائد العربية وغير العربية الممتازة من النطاق الشعرى ، إذ قد تحتوى القصيدة على فكرة وتخلو من الصورة الشعرية والشعر ليس صورة كلية فى كل أنواعه ، بل إن هناك أنواعاً من الشعر تعد من أرق أنواعه وتعرى من الصور ، وتعد نصراً لقائلها ، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التى سار عليها بعض الجامعيين فى إعطاء الصورة الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعرى بما فيه من صور وهو د . ماهر حسن فهمى فى كتابه « المذاهب النقدية » على أن الصورة هى بنت التجربة والانفعال والفكرة، فالحكم على القصيدة لا يكون بالصورة ، بل بالتجربة ومادتها وأدواتها ، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية »[2].

---

(١) المذاهب النقدية ص ٢٠٣ .

(٢) النقد الأدبى من خلال تجاربي : الأستاذ مصطفى السحرتى ٩٤ .

الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى :

ويرى د . خفاجى « أن ما ذهب إليه د . غنيمى هلال فى الصورة يؤدى إلى إهماله الفكرة من القصيدة أو من الصورة الكلية وهى كما نعلم عنصر أساسى من عناصر القصيدة، وركن ركين فى بنائها الفنى، بل يهمل بقية العناصر الأخرى من موسيقى وعاطفة وانفعال ، وهذه مغالاة تؤدى إلى إهمال القيم النقدية التى يقوم عليها النص الأدبى ، فيقول فى هذا الرد :

« ويغالى بعض الكتاب فيجعل القصيدة صورة فقط ، مهملا الفكرة وغير ذلك من عناصر القصيدة كما فعل غنيمى هلال فى كتابة المدخل حين ذهب إلى أن التجربة تكون بواسطة الصورة الكلية أو الصورة الجزئية أى إن وسيلة التجربة هى الصورة[1] » .

وعلى ذلك يرى أن الصورة الأدبية هى التعبير بأسلوب جميـــل عن عاطفة الأديب سواء أكان عنصر الفكر هو العنصر البارز أو عنصر العاطفة هو الأوضح، والصورة هى الشكل فى النص الأدبى وتقابل المضمون الذى هو الفكرة ، وتشمل العبارة أى الأسلوب والخيـال الذى يلون العاطفة ويصورها[2] » ثم يضع ميزاناً دقيقاً فى المعادلة بين الشكل والمضمون حيث لا يطغى أحدهما على الآخر وإلا خرج الكلام من باب الأدب فيقول :ـ

« فيجب على الأديب أن يوازن بينهما موازنة دقيقة فلا يطغى المضمون على

---

(١) دراسات فى النقد الأدبى : د . محمد عبـد المنعم خفاجى ٢٩٣ طبعة أولى ـ المحمدية بالأزهر .

(٢) النقد العربى الحديث ومذاهبه : الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٦ الحلقة الثانية المحمدية .

الشكل أى الصورة ، وإلا خرج الكلام من باب الأدب إلى باب العلم ، ولا تطغى الصورة على المضمون وإلا كان الكلام أدباً لفظياً لاقيمة له فى باب الفكر [1] ».

ويحدد عناصر الصورة الأدبية فى الدلالة المعنوية للفظ فيها والعبارة ، ثم المؤثرات الأخرى فى دلالتها من الإيقاع الموسيقى والصور والظلال ، التى توحى بها العبارات ثم تناول الموضوع وحسن عرضه وتنسيقه ، وروعة الخيال ، ووحدة العمل الأدبى وأصالة الأديب ، وظهور شخصيته فى التصوير والوحى فيه ، ويوضح هذه العناصر بالتفصيل واحدة واحدة مع إيراد الأمثلة التى تبرز هذه المعالم فى الصورة ، وتشخص العناصر فيها [2] ، يقول : « تتكون عناصر الصورة من الدلالة للألفاظ والعبارات » :

ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهذه المؤثرات هى الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات والصور والظلال ، التى يشعها التعبير ، ثم طريقة تناول الموضوع أى الأسلوب الذى تعرض به التجربة الأدبية والصورة المثيرة للالتفات ، هى القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره ، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ، ووحدة العمل الأدبى ، وشخصية الأديب وتخيره للألفاظ تخيراً فنياً دقيقاً [3] .

ويرى أيضاً أن العلاقات التى تكون بين ألفاظ الصورة تعد عنصراً أساسياً من عناصر التصوير ، وهو ما يسميه عبد القاهر الجرجانى بالنظم يقول :

« العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هى فى رأى عبد القاهر موطن البلاغة ،

---

(١) النقد العربى الحديث ومذاهبه الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٦ الحلقة الثانية المحمدية .

(٢) المرجع من ص ٤٦ / ٥٤ . (٣) المرجع ٤ .

وهى ما عبر عنه بالنظم ، وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو الصورة ؛ فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص الأدبى تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، وهذه هى أساس نظرية التحليل اللغوى عند سوسيسر السويسرى ، وهى نظرية سبق إليها عبد القاهر ناقدنا الكبير . . . فاللفظ والمعنى لا يمكن فصلهما عن بعض، إنهما وجه الصورة وعمادها وهذه نظرية الكثير من النقاد العالميين ، وبخاصة النقاد الجماليون »[١] .

ويحدد معالم الصورة فيقول : « وأما الصور الشعرية فنعنى بذلك أنك حين تقرأ للشاعر قطعة يكون الشيء كأنه مرسوم أمامك بوضوح شديد ومجسم «بارز» تجاه بصرك»[٢] .

وما أشار إليه ووضحه هو ما عبر عنه الدكتور ناجى حيث يرى أن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبراً بالصور أى يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسماً معبراً قوياً واضحاً بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة فى صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال ، لا مجرد تصوير عادى ميت، وتصبح وكأنك أمام مناظر متحركة موحية مؤثرة[٣] .

وهو ما ذكره د . خفاجى « فى كتابيه » « مذاهب الأدب » و « نداء الحياة » إثر ما كتبه بعض شباب الشعراء ممن ذهبوا إلى أن الشعر صورة فقط »[٤] .

---

(١) منهج عبد القاهر فى كتابه دلائل الإعجاز بحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ص ٢٠ .

(٢) الأدب العربى الحديث ومدارسه. الحلقة الأولى: د . خفاجى ص ٢٧٠ الحديثة .

(٣) مجلة أبولو ديسمبر ١٩٣٢ م .

(٤) دراسات فى النقد الأدبى : د . خفاجى ص ٢٩٤ .

الدكتور شوقى ضيف :

ويرى د . شوقى ضيف أن الصورة هى نموذج العمل الفنى المتكامل الذى يتفاعل مع المضمون والشكل ، فقد يظن القارئ أن الجمال يرجع إلى الشكل من الألفاظ والصور والإيقاع ، ولكنه حينما يدقق النظر وينعم الفكر ، يراها تدخل فى المعانى التى تعبر عنها ، وتنمو فى كيان النفس الداخلى مع الخواطر والمشاعر والعواطف ، فبعض الصفات التى ترجع إلى اللفظ فى الظاهر كالجناس وانسجام الحروف إنما ترد فى الحقيقة إلى المضمون ، لأنها تعبر عنه وتتلاءم معه ، فالصورة كالشجرة النامية، لا يستطيع الإنسان أن يميز لحاها عن هيكلها، ويفصلها عن مصادر الحياة فيها ، والنمو الذى يسرى فى كل خلية من خلاياها. ولا يمكن فصل المعانى والأحاسيس إذا كانت فى الذهن مجردة، ولا عبرة لها، مالم تأخذ قالباً منفصلا عن نفس الشاعر. «وإذن فلا فارق بين المعنى والصورة أو اللفظ فى نموذج أدبى ، إلا إذا جعلنا للمعنى أو المضمون هو الأحاسيس الأولى عند الشاعر أو الكاتب قبل أن تستوى فى الصورة الأدبية وهذا لا شأن لنا بها ، إنما الشأن فى المعانى التى يحتويها النموذج ... ومعنى ذلك أن مادة الأدب وصورته لا تفترقان فيهما كل واحد ... كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب إلى فروع وأغصان كثيرة »[١] » فالشكل والمضمون لا ينفصل أحدهما عن الآخر، والصورة إنما هى نموذج لهما معاً تتخذ وسائلها من روافد عديدة وهى الأفكار المجردة والأحاسيس والمشاعر والعواطف، ثم الألفاظ والصور والموسيقى ، التى تجسد هذه المعانى الذهنية والداخلية .

(١) فى النقد الأدبى : د . شوقى ضيف ص ١٦٤ .

وهو يتفق مع د. غنيمى هلال فى اتجـاهه ، لأنهما قد استمداه من منبع واحد ، وهو ما انتهت إليه المذاهب الأدبية الحديثة فى الغرب ، وأرى أن هـذا الاتجاه جعل الأفكار والمشاعر رافدين من روافد الصورة كغيرها من الروافد الأساسية لها ، ولا يأتيان تبعاً للروافد التى تقوم عليها الصورة مجردة من المضمون ، حين دراستها مستقلة كقيمة من القيم الشعرية العديدة ، لاينبغى أن يطبق هـذا على الصورة فى الشعر الغنائى ، ويتفق فى رأينا مع بعض الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية ، لأن الأحداث والحكاية والفصول فيها تكون الشكل الفنى لهـا ، وهى فى ذاتها مضمون القصة والمسرحية ، بحيث لايمكن الفصل بينهما أما الصورة فى الشعر الغنائى فإن سلمنا بإمكان الفصل فيها بين اللفظ والمعنى ،وهذا لايتأتى إلا وهى فى الذهن حينما تتشكل من الأفكار والمشاعر والتجربة الشعرية والصورة كاية قبل انفصالها عن الشاعر ، إن سلمنا بذلك فلا نسلم بالفصل بينهما بعد تشكيل الصورة وبروزها إلى الخارج عن نفس الشاعر ، ليتمكن الناقـد من الفصل بين المضمون وبين الصورة ، التى تتخذ نسيجها من مواقع الألفاظ فى العمل الفنى ، وانسجام حروفها وألفاظها بعضها مع بعض ، ثم التلاؤم الذى يتم بينها فى ذاتها وبين مايهدف إليه الكاتب ، ثم ماتوحى به من معان جديدة لم تكن لمفردات الألفاظ من قبل ، وعلى ذلك فمن الممكن للناقد أن يتعرف على خصائص الشكل ، ثم يتبع ذلك التعرف على خصائص الصورة ، وما أضافته لتكوين العمل الفنى من معان جديدة ، وهى فى ذاتها نبـع العبقرية فى أخص خصائص الصورة الأدبية ، التى لم تأت عن طريق المضمون وحده ولا عن طريق الشكل وحـده ، بـل جاء من تأليف النص الأدبى على مثال اختارته عبقرية الشاعر الملهمة فى التصوير ، ولذلك نستطيع أن نفرق بين شاعر مصور للدقائق التى لاتفلت منه ،

وشاعر معبر بجميع الألفاظ من هنا وهناك، ليسلم له المعنى لا لخطأ فى اختيار الألفاظ المعبرة ولكن لعدم الإحسان فى تنسيقها وإحكام النسج لها .

ولكن د . شوقى ضيف يختلف مع د . غنيمى فى النظرة إلى الخيال فليس الخيال هو المصدر الفريد فى تركيب الصورة كما عند الثانى ، ولكنه يشترك مع غيره من الوسائل التى سبق ذكرها فى بنائها، إلا أن الخيال عنده أقوى الوسائل، حتى من النظم ، على عكس ما عند عبد القاهر، فيراه د . شوقى ضيف جوهر الأدب، لأنه يبتكر الصور ابتكاراً، ولا يعتمد المصور على الصور القديمة فحسب لأن التكرار فيها والشطح بها ، يفسدها ويحيلها وهماً ، تتحطم فيه حواجز الحس والعقل معاً ، وتصبح الصورة هذراً كهذيان المريض[1] ، ولذلك يرى أن الخيال البديع فى الصورة هو ما يعينها على الوضوح واستقامة الفهم فيها، حتى لا تتحرك إلى ما يشبه الزئبق المتماوج بدرجات الحرارة المختلفة ، ارتفعت أو انخفضت ، ولا يأتى بالأوهام والمحالات وما لا يألفه الحس والعقل معاً بل الخيال الجيد ليس هو الذى يشطح ويشط ويأتى بالأوهام والمحالات ، وإنما هو الذى يجمع طائفة من الحقائق : حقائق الوجدان وانفعالاته ويربط بين أشتاتها ربطاً محكماً ، لا ينكره الحس ولا العقل. أما إن تحول إلى صنع صور مبهمة شديدة الإبهام ، فإنه يبتعد عنا وعن محيطنا وأرضنا[2] .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

والصورة الأدبية فى نظر د . عز الدين إسماعيل لا تختلف فى مفهومها عند من سبق من النقاد المحدثين إلا أنه تناولها بالصبغة النفسية أكثر، وهو يلتقى معهم فى أنها تمثيل للتجربة الشعورية، وتقوم بعملية النقل للفكرة التى انفعل بها

(١) المرجع السابق ص ١٧٢ (٢) المرجع السابق ص ١٧٥

الشاعر ، بحيث يتخذ الشاعر الخيال وسيله من وسائل التعبير عن تجربته على نحو مؤثر فى الآخرين ، كما يتخذ الناثر الألفاظ وسيلة لنقل أفكاره ، وليس معنى ذلك أن التجربة خالية من الفكر ، بل هى تتكون من فكرة وانفعال ، ولايمكن بحال فصل الصورة عن محتواها لأنهما يمثلان شيئاً واحداً وهو التجربة ، وأن الألفاظ فى الصورة حسية ، لتكون أقرب إلى الحواس المدركة ، وآكد للنشاط الفكرى . ومن هذه الألفاظ تتكون الصور الجزئية ثم غيرها من الصور ، لتكون القصيدة ، وهى صورة كلية « للتجربة التى مر بها الشاعر » وتقسيم القصيدة إلى فكرة وصورة موسيقية ينظر إليها على حدة خطأ ظاهر « لأن الواقع » أن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا الفكرة التى « انفعل » بها الشعر .

ولما كانت الصورة دائماً تعتمد على الألفاظ الحسية . . فإنها لذلك كانت أقرب شيء إلى إدراكنا والصورة كما تتكون مجموعة من الألفاظ تكون لفظاً واحداً . . وبذلك يمكننا أن نقول : إن القصيدة مجموعة من الصور[1] » .

والخيال فى الصورة عنده له دوره كما أن للعقل حسابه فيها ، فهو يراها فى الشعر الحديث رؤية واعية ليس بها شطط ولا هوس ، وإنما يسير العقل بجوار الخيال ، لذلك لم تكن رؤية حالمة . كما تتمثل فى الشعر الحديث بأن نقرر أنها « رؤية » ولكنها ليست رؤية حالمة . أنها رؤية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكون مشهداً كاملاً[2] » .

ويرى أيضاً أن الصورة الكلية تمثيل للتجربة الشعورية فى القصيدة ، من حيث هى كل لا يتجزأ ، ولا ينقسم ولا يتخلخل الموضوع الكلى ، الذى يوحى

---

(١) الأدب وفنونه د . عز الدين إسماعيل ١١٦ ط ثانية ١٩٥٨ .
(٢) المرجع السابق ١٢٢ .

بالهدف من العمل الفني والغرض منه ، سواء أكان هذا الهدف دينياً أو أخلاقياً أو تعليمياً أو اجتماعياً أو نفسياً ، فإذا قال ابن الرومى مثلا :

لو غاص فى الما بها غوصة صاد بها حيتانها أجمعا
أو قابل الريح بهها مرة لم تنبعث فى خطوه أصبعا[1]

فيرى عز الدين أن الصورة الكلية فى بيتى الشاعر مثلا هى ما توحى به من السخر والهزء والإضحاك ويسميها الصورة الثانية ، وهى ماوراء السطح، مما يفهم أو يحس ولم يفطن إليها إلا قليل من النقاد العرب القدامى[2] .

وأما الصورة الجزئية ويسميها الصورة الأولى ، وتوجد فى سطح العمل الفنى مما يدعى بالسطح الجمالى ، وتتكون من الصورة الزمانية ، التى تبدو فى تنسيق المسافات الصوتية فيها ومن الصورة المكانية وهى المرئية أو المفهومة من اللفظ الذى يدل على شىء فى اللغة ، وعلى الجملة فهى التنسيق والدلالة المفهومة معاً ، واهتم العرب بهذه الصورة . وسمى عز الدين نقد الصورة على هذا النمط بالنقد الجمالى الذى يعتمد على قواعد معينة تكتسب بالذوق والروح[3] ، وتتمثل الصور الجزئية فى بيتى ابن الرومى السابقين عنده ، فى تشبيه البيت الأول ، وكناية البيت الثانى ، ويرد هذه القواعد فى النقد القديم إلى قاعدتين عامتين هما : الإيقاع والعلاقات[4] .

يقول د . عز الدين : « فكل عمل فنى له سطح هو ما يسمى بالسطح الجمالى، وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شىء يفهم أو يحس ، وهو

(١) الديوان المصرى الجزء الثالث مصور عن نسخة بمكتبة نور عثمانية : نسخ الأمير الكبير العالم العامل شهاب الدين احمد بن الأمير الكبير عماد الدين بمعهد المخطوطات العربية .

(٢) الأسس الجمالية د . عز الدين إسماعيل ص ١٧٦ ط ١٩٥٥ .

(٣) المرجع السابق ١٧٦ . (٤) المرجع السابق ص ٢٢١ : ٢٣٣ .

المقصود بالصورة الثانية . . . كان طبيعيا أن يخيل إلينا أن الصورة الأولى فى اللغة ، لابد أن تكون فى تنسيقها الصوتى فحسب . ذلك أن الدلالة المكانية « أو المفهومة » للألفاظ هى المعانى التى تدل عليها هذه الألفاظ ، ولكن الحقيقة وطبيعة اللغة كما رأينا تحتم أن يكون التنسيق الصوتى والدلالة المفهومة معاً يمثلان الصورة الأولى فى العمل اللغوى ، وتظل الصورة الثانية فيه هى ما يفهم أو يحس وراء هذه الصورة بعنصريها . ومثل لهـا بقوله : « وعندما نقول باب النجار مكسور ، فإن الصورة الأولى لهذه العبارة تتمثل فى التنسيق الزمنى للعبارة كلها ، با ـ بن ـ نج ـ جا ـ ر ـ مك ـ سو ـ رن ، وفى الدلالة المكانية المفهومة للباب والنجار والكسر ومن ثم لا تكون الصورة الأولى فى العمل اللغوى هى الصورة الصوتية فقط ، بل إنها تشمل كذلك الصورة المكانية ، ثم يحدد معنى الصورة الثانية فى هذا المثال بقوله : وكانت الصورة الثانية هى المعنى الذى وراء هذه الصورة الأولى بعنصريها الزمانى والمكانى ، أى بصوتها الموسيقى ودلالتها المكانية ، وليكن هذا المعنى هو السخرية مثلا[1] وهـذا اتجاه حرفى فى فهم الصورة وقد فسر به الناقد قضية اللفظ والمعنى وحل مشكلتها حيث جعل المعنى لا ينفصل عن اللفظ ، وذلك فى الصورة الأولى والمعنى يكون قائماً مستقلا بنفسه فى الصورة الثانية ، وعلى ذلك فقد انتهت المشكلة على يديه ، فالذين يربطون بين اللفظ والمعنى يقفون عند الصورة الأولى ، والذى يعتنقون المعنى يقصدون الصورة الثانية[2] .

وما انتهى على يدية اليوم هو ما أراده الإمام عبد القاهر من المعنى ومعنى المعنى . وما أراده النقاد جميعا من دلالة الصورة أولا . وما توحى به ثانيا وهم

(١) المرجع السابق ص ١٧١ : ١٧٣ (٢) المرجع السابق ١٧٤ .

جميعاً أقرب منه إلى فهم الصورة الأدبية وتقدير قيمتها الفنية والخلقية معا، واتجاه د. عز الدين إسماعيل هذا يقضى على القيمة الفنية للصورة بحيث تخلص للقيمة الخلقية، لأنها عنده هى المقصود من العمل الأدبى، وهى الصورة الثانية الناتجة عن القصيدة كلها، التى هى تمثيل للتجربة الشعورية فى نفس الشاعر، فلو أداها بألفاظ علمية، لا خيال فيها ولا تعبير بالحسات ولا اختيار للألفاظ حتى يتحقق الإيقاع لأدى الشاعر تجربته بدقة ويحقق الهدف منها وهو المقصود بالصورة الثانية عنده، وحينئذ فلا تتحقق القيمة الفنية اللازمة فى الشعر، وهو خطر هذا التقسيم الحرفى.

والأمر الثانى فى خطورة التقسيم الحرفى الذى أدى إلى درجة الاستحالة فى الفصل بين الصورتين، أنه جعل المعنى المجرد كالسخرية صورة، ولا يتأتى أن يكون التجريد صورة إلا فى الألفاظ والعبارات ولا جسم لها عنده، لانفصالها فيما وراء السطح، ولأنها تمثل التجربة وهى مضمرة فى النفس، تحتاج إلى تشكيل لفظى لن يقع شىء من ذلك على هذه الصورة إن بالتفتيت الحرفى.

ولو عبر الناقد عن الصورة بالتنسيق الصوتى والدلالة اللفظية معاً لكان أقرب إلى الصواب لأنها تمثل التجربة بمعنييها الأول والثانى، أى بالمعنى ومعنى المعنى، فالتجربة فى عالم التجريد إنما هى صورة متكاملة بوسائلها، توحى بالمعنيين معاً قبل تجسيدها فى عالم المحسات والمرئيات.

ولا نغمط الباحث حقه فيما عدا ذلك، فقد كان على عمق كبير فى التحليل النفسى للصورة الأدبية وفلسفتها، وهو جدير بالإعجاب والتقدير حيث ربط بين الصورة وبين نفسية الشاعر، وقسم الصورة إلى ركنين أساسيين، وهما: الصورة الزمانية (الموسيقية) وهى التجانس بين الحركات والسكنات فى كل مقطع

والانتقال من مقطع إلى آخر يحتاج إلى حركة ، وفى الحركة التجدد فى الزمان كما فى لفظ « إبراهيم » فنقول : إب ـ را ـ هى ـ مو ، فكل مقطع له زمن عند النطق وحركة ننتقل منها إلى أخرى وهكذا .

والصورة المكانية : وهى دلالة اللفظ ومفهومه كدلالة إبراهيم على ذات وهى مرتبطة بالتنسيق الزمنى السابق لا تنفصل عنه ، والصورة الزمانية للفظ تعطى الشاعر صورة إيقاعية أو شحنة من النغم ، تتفق مع الشعور ، فى اتساق تام بينه وبين الحركات والسكنات فى اللفظ ثم فى العبارة والبيت ، ثم فى القصيدة كلها ، لذا يصبح « البناء الموسيقى للقصيدة هو الصورة الحسية لها »(١) وواضح أن الصورة نبعت من الشعور النفسى للشاعر .

ومن هنا جاز للشعراء حديثاً عنده أن يجددوا فى البناء الموسيقى للقصيدة والصورة فقد اتجهوا إلى أنماط معينة من الإيقاع ما بين شعر مرسل ، أو خفيف الوزن أو نظام المقطعات أو شعر التفعيلة إلى غير ذلك لتشكيل الصورة الإيقاعية للقصيدة التى تعبر « عن محاولة لتنسيق هذه الصورة وفقاً لحركات النفس التى تتجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور »(٢) .

لذا كانت موسيقى الصورة الأدبية فى الشعر الحديث تشكيلا نفسياً قبل أن تكون تشكيلا طبيعياً ، متمثلا فى بحور الخليل بن أحمد وقوافيه المتوارثة(٣) .

والصورة المكانية هى أن يقوم الشاعر فيها بخلق التوافق النفسى بينه وبين

(١) التفسير النفسى : د . عز الدين إسماعيل ٩٣ ط دار المعارف ١٩٦٢ .
(٢) المرجع السابق ص ٦٥ . (٣) المرجع السابق ص ٦٥ .

ما فى العالم الخارجى ومظاهر الطبيعة ، وبناء على هذا التوافق يختار لفظاً يتلاقى فيه العالم الخارجى بالشعور النفسى ، وتكون عملية إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها[1] هى نفسها تشكل الصورة الأدبية ، وعلى هذا يصبح عالم الفكر المجرد فى تجربة الشاعر واقعياً مرئياً ، بعد أن كان قبل ذلك غير واقعى ، لأنه تعانق مع مظاهر الطبيعة فى النفس وبرز من خلالها عن طريق التوافق النفسى السابق .

وليست الصورة الأدبية واقعية بالمعنى الحرفى للفكر المجرد لأنها فى نفس الشاعر غير ما تناوله من مظاهر الواقع ، ولذلك تكون الصورة أقرب إلى اللاواقعية من الواقعية ، « لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[2] .

وبتجمع خيوط المعانى السابقة للصورة الزمانية والمكانية يتكون نسيج الصورة الأدبية « التى ينسجم فيها الإيقاع والدلالة مع الحالة الشعورية النفسية للشاعر وتكون تمثيلا صادقاً لتجربته الشعورية » .

وحين يحدد المفهوم المكانى لها يقول : « وهنا تلتقى الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسى للمكان ، فنحن نقول : إن الشاعر يشكل « الصورة » وأنه يستمد فى تشكيلها عناصره من إيقاعات ماثلة فى المكان ، وكأنه يصنع بذلك نسقاً خاصاً للمكان لم يكن له من قبل تماماً كالنسق الزمانى « الموسيقى » الخاص الذى صنع به الصورة الصوتية للقصيدة »[3] .

إلى هنا يكون الناقد واضحاً فى تحليله للصورة تفسيراً عميقاً ، وحين يغالى فى هذا العمق ، يتحول الجمال الفنى فيها إلى ألغاز الفلسفة التى لها وجهها ، ولا تنتمى

---

(١) المرجع السابق ص ٦٥ (٢) المرجع السابق ص ٦٦

(٣) المرجع السابق ص ٦٦

إلى الفن الجميل بأى وجه، فيرى «أن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة بل هى بلا شك أكثر تعقيداً من أى صورة فنية أخرى »[١].

ولذلك أعطى لها رمز « التوقيعة » التى تتناسب مع غموض الصورة ، والقصيدة على ذلك تشتمل على عدة توقيعات لتشكيل الصورة الشعرية. والتوقيعة « هى الوحدة الحيوية فى الشعر التى لاتقبل الاختصار »[٢] فهى رمز معقد لايفهم ولا يعرف كنهه ، وهو يريد بذلك أن يشيع الغموض فى الصورة ظناً منه ، أنه نوع من المهابة والحذر الذى يضفى على الشيء الجمال والجلال .

ولكن الحقيقة أن التوقيعة فى فن القول ليست رموزاً كما يتصور الناقد ، لأن كل توقيعة فى الصورة لابد أن تشمل التصوير الموسيقى اللفظى والمعنوى له ، وتوافقهما مع الشعور ، ومن هذه التوقيعات يتكون النظم الذى تتألف منه الصورة ، وهكذا تتكون القصيدة . والأولى بهذا اللفظ أن يكون مصطلحاً للفن التشكيلى كالرسم والنحت والموسيقى والرقص لكونها توقيعات رمزية لايستطيع فهمها ، وإن كنا نطرب لها ونحس بجمالها ، وعلى ذلك يكون الفرق ظاهراً بين لغة الجماد الحى وبين لغة العقلاء لأننا « نفكر بالألفاظ » أى أن الألفاظ هى مظهر إدراكنا الفكرى ، وعمل الأديب تهيئة الجو الفنى للألفاظ لتشع على قارئها وسامعها الظلال والإيقاع، وترسم الصور المعانى فى رشاقة وحركة وتتابع وعذوبة[٣] .

وبذلك تكون الصورة مثيرة للالتفات لأنها هى القادرة بقدرة كاملة على التعبير عن تجارب المتكلم ومشاعره ، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والنغم ،

(١) المرجع السابق ص ٧٥ . (٢) المرجع السابق ص ٧٦ .

(٣) النقد العربى الحديث ومذاهبه : د . محمد عبد المنعم خفاجى ٤٦ ، ٤٧ .

ووحدة العمل الأدبي، وتظهر فيه شخصية الأديب وتخيره للألفاظ تخيراً دقيقاً كما يرى الدكتور خفاجي.

ومما تقدم من عرض لمفهوم الصورة الأدبية « عند نقادنا المعاصرين » في الشعر والنقد الحديث لعله يكون قدراً كافياً، ودليلاً واضحاً على ما اتجه إليه غيرهم من النقاد الذين لا يخرجون عن محيط ما تقدم.

وبناء على ما سبق في النقد القديم والنقد الحديث، والمناقشة التي قدمناها تعقيباً على اتجاهات النقاد في توضيح مفهوم الصورة الأدبية نخلص بعد ذلك إلى تحديد المفهوم على وجه التقريب لنفرق بين الصورة والأسلوب والرسم والموسيقى ومكانها من الشعر، والثانية منهما ثم نحدد في إيجاز خصائصها ومنابعها وعناصرها.

• • •

الفصل الثالث

معالم الصورة الأدبية

اللغة إحساس الأحياء وفكر العقلاء ، وكل من الإحساس والفكر فى تقلب دائم وحركة مستمرة ، يختلف من وقت لآخر ، ومن أمة لأمة ، وهذا الاختلاف هو شأنها بصفة عامة فما بالك لو ارتقت اللغة إلى أسمى مراتبها ؟ وهو التصوير الأدبى فتكون المشقة فى تحديد المعنى لاختلاف الأذواق .

وتبعاً لذلك اختلف النقاد فى تحديد مفهوم الصوره الادبية قديماً وحديثا ، وإن وصلوا فى النهاية عن طريق تحليلها إلى مظاهر الجمال فيها ، وإلى أثرها فى النفس، فكان ذلك الجهد هو أكثر وفاء لنبل الصورة ، وأعظم تقديراً لسموها وأوضح لسر خلودها .

وليس معنى ذلك أن نقف عاجزين عن بيان معنى الصورة ، وتحديد معالمها وعناصرها وشروطها وأثرها الفنى ، وإلا لثبطنا الهمم فى الدراسة ، وخارت العزائم عن البحث المتجدد ، وفقدت أملها فى الرقى والإبداع ، ولهذا أردت أن أضع مفهوما للصورة الأدبية فى تعريف موجز ثم يعقبه توضيح شامل ثم نوضح بعده معالم الصورة واحدا بعد الآخر .

مفهوم الصورة الأدبية

الصورة الأدبية هى التركيب القائم على الإصابة فى التنسيق الفنى الحى لوسائل التعبير التى ينتقيها وجود الشاعر — أعنى خواطره ومشاعره وعواطفه — المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى ، فى إطار قوى تام محس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر فى الآخرين .

فالشاعر فى نشوة العمل الفنى، وغمرة التكوين الداخلى للصورة فى نفسه ، يحس بتجرد تام من أثقال المادة ، ويتحرر هو فى ذاته خيالا وفكراً وشعوراً وعاطفة ، مجرداً عن الماديات ، وهو ما أقصده من الوجود المطلق للشاعر من عالم الماديات ، والشاعر فى هذه الحالة يشعر بوجوده ، ومن خلاله يرى وجود الغير ، ويعرف حقائق المعانى والمحسات معرفة حقيقية ، فالوجود يرى ذاته فى الآخرين ، ولذلك قيل إن الشعر الصادق هو الذى يتم فيه التعاطف مع مصادر الوجود الأخرى فى الواقع والحياة والطبيعة ، لأنها جميعاً مع نفس الشاعر قد تجاوبت معه ، وأصبحت كلها كالأعضاء فى جسد الإنسان ، إذا ما تألم عضو أو تعاطف تجاوبت معه بقية الأعضاء ، وعملية الكشف هذه عن حقيقة المعنى أو الشىء من خلال وجود الشاعر بالتنسيق السابق بين وسائل الإفصاح المختلفة هى الصورة الأدبية أو الشعرية .

والشاعر حينما يحلق بوجوده الفكرى والشعورى معاً ، مجرداً من عالم المحسات ليلتقى مع عالم الأرواح ، ويتعرف على أسراره ، ويتمكن من حقيقة ما فى الواقع والحياة ويكشف عن العلاقات بين أجزاء الحس ، أو المعنى المجرد أو الصراع النفسى ، أو الحالة الإنسانية أو العاطفة .

وبذلك الكشف يموج الجماد بالحيوية والحركة ، وينمو المعنى ، وتحيا الحالة النفسية والإنسانية ، وتزداد الحرارة فى العاطفة وتقوى .

وعندئذ ستتحول كل جزئية مما سبق إلى خلية حية تحمل فى ذاتها وجودها الحقيقى ، ولا يتم لها ذلك إلا بعد امتزاجها بالأجزاء الأخرى ، ويتخذ كل جزء مكانه ليبث الحياة فى الجمادات والمحسات والحالات النفسية والإنسانية والعواطف والنماذج البشرية وغيرها ، وتكون الجزئيات فى كل ماسبق كالخلايا فى الإنسان الحى تماماً ، والتى هى مصدر وجوده الحقيقى ، لأن كل خلية فيه تتفاعل مع بقية

الخلايا ؟ والأمر كذلك في كل كلمة خلال بناء الأسلوب ، فتصير الكلمة في موقعها من الجملة أو البيت كائناً حياً في ذاتها ، وروحا تتجاوب مع أخواتها ، لأن الكلمة لاتظهر حيويتها إلا في جوها الملائم لطبيعتها في الصورة ، حينما تتعلق بثانية ، وثالثة وهكذا . مما يوحي بالحقيقة في تعبير قوي وتصوير رائع ، ولايقف على هذه الأسرار اللغوية إلا العباقرة من الأدباء والشعراء .

وليس معنى ذلك أن الصورة الأدبية لمعنى واحد تتفق عند أكثر من شاعر لاتحاد المعنى فيها ، مادام تجرد الشاعر عما حوله واحداً وأمراً مشتركاً في الظاهر ، فهذا غير صحيح ، وليس الأمر كذلك ، لأن وجود كل شاعر في تجرده هو مايجول في نفسه من عوالم الفكر والشعور والأحاسيس والعواطف ، وهو يختلف من شاعر لآخر ، فلكل من الشعراء مزيج من الأفكار والمشاعر والعواطف حسب تكوينه المفرد ، الذي لايشترك فيه أحد غيره ، كالشأن في البصمات في الإنسان ، فلا تلتقي بصمة في إنسان مع بصمة أخرى في شخص آخر ، وهو سر خالق الكون ومالك الوجود .

وهذا العمق في الصورة كما رأيت جعل البعض يتعجل في الحكم على الصورة بأنها أسطورية ، لأنها تتسم بالغموض والإبهام ولا يمكن توضيحها لتقرب من الفهم والإدراك فقال هي : « الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة »[1] .

فهو يجعل العملية السابقة التي يقوم بها الأديب خرافة وأسطورة ، ومن يريد أن يعرف الحقيقة ، يركب أجنحة الخيال الجامح ، فيتعرف على الوجود ، ويصل إلى جوهر الحقيقة ، ولا يصح هذا القول لسببين :

(١) المرجع السابق ص ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٣ ، ٥ ، ٧ — وهو الصورة الأدبية : د . مصطفى ناصف .

(أ) أن الجمال المشهود وحده لا يوصلنا للوجود والحقيقة ، بل لا بد أن يعينه العقل على الوصول إليها ، ونحن نعلم أن المبادئ الإنسانية فضلا عن الأديان السماوية إنما تستنير بالعقل الذي يسمو الجمال في ظله ، لكي ينتهي الإنسان عن طريقهما إلى الحقيقة .

(ب) مفهوم الصورة الأدبية مهما تعمقنا في تحليله ، ينبغي أن تمتد الصلة بينه وبين مفهوم اللفظ ومعناه اللغوي ، واللفظ عنصر محس يطلق عليه « الشكل » غالباً ، ولكن هذا الباحث قطع هذه الصلة ، وجعل الصورة نغمة داخلية ودلالات ضمنية ، حتى أنكر الشكل للاستعارة في مفهومها التقليدي المتوارث وهي أنها طريق لتوصيل المعنى ؛ لأن الاستعارة بهذا المفهوم لا تستوعب ما في الإدراك من سعة وتنوع جم ، ويستدل على ذلك بقول الشاعر :

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

فيقول : « يحن الشاعر حنين السامع إلى دلالات ضمنية ذات طابع خاص ، نصر على تسميته استعارياً ، لا لأننا نجد أنفسنا أمام أكثر من تيار فكري وجداني بل لأننا ـ كذلك ـ أمام ظاهر وباطن يتمايزان ويتجاذبان ، ولكنهما ـ ومع التجاذب ـ يأتلفان »[١] .

ويرى أيضاً أن الاستعمال الاستعاري الحي هو الذي يرتبط بالصورة الأدبية لأنه أكثر صوابا وأوفى تحديدا[٢] .

والواقع أن صاحب هذا الرأي يعالج الغموض بالغموض ، فإذا أردنا أن نخرج بمفهوم الصورة عنده ، لا نستطيع ذلك ، لأنه يخرج من تيه إلى تيه آخر ،

(١،٢) المرجع السابق ص ٢١٠٦ ، ٧ ، ٢/٣٢١٦٧ ، ٥ ، ٧ ـ وهو الصورة الأدبية : د . مصطفى ناصف .

ثم يعلن بعد ذلك أنه بعمله هذا من المخلصين فى تعقيده للصورة الأدبية . فلا تعود طلاء أو عنصرا إضافيا ، محسا ، إن الصورة هى ثراء الفكر ، وتعقد التجربة ، بحيث لايغفل هذا التعقد متميزاً طاغياً على القصيدة وبلا أغالى فالصورة لم تكتمل لها السيادة التامة على (المعنى) ، والتفكير الاستعارى الدقيق لما يحل محل « الفكرة » . « وما تزال هناك أشواط لنتخلص من التشبيه والاستعارة من حيث هما مظهران لنوع من التدبر التحليلى التفسيرى . . . إن الشعر كله يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة يستطاع بلوغها مباشرة ، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر »[1] .

إنها طلاسم تحتاج فى التعرف عليها إلى مثلها من معاجم الغموض عند الباحث ، وإذا كانت الصورة عنده هى ثراء الفكر ، فكيف لا تحل عقد التجربة ؟ وكيف لاتكون لها السيادة على المعنى ؟ وكيف لاتعبر عن الحالات الغامضة ؟ وكيف لاتنقل الدلالة الحقة ؟ لما يجده الشاعر فى نفسه بأنها ألغاز وأحاجى وأفكار فلسفية غريبة استبدت بعقله ولم تنضج بعد ليفرغها فى أوضح عمل فنى وأقواه فى الكشف عن معناه ومغزاه ، وهى الصورة ، وقد علق أحد الباحثين عليه بقوله : أراد أن يوضح معنى الصورة فأعطاها مصطلحات ـ فى نظره ـ تحتاج إلى توضيح أكثر من وضوح الصورة[2] .

وإذا عدنا إلى إيضاح مفهوم الصورة نراه يحتاج إلى تفصيل أكثر ، فالتفاحة التى رآها الشاعر ، وتعرف على خصائصها ومقوماتها على حد المثل السابق للدكتور غنيمى هلال ، ثم انصرف عنها ورأى غيرها وهكذا ، وما فى نفس

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٣ ، ٥ ، ٧ ـ وهو الصورة الأدبية : د . مصطفى ناصف

(٢) مقالات فى النقد الأدبى : د . محمد مصطفى هدارة ـ دار القلم .

الشاعر من الداخل في الصورة ولكننا لا نعرف حدودها ومعالمها إلا إذا خرجت عن نفسه وذاته في قالب، لأنها قبل تشكيلها في القالب كانت من عوالم الفكر والشعور. وتنتمي إليه أكثر من انتمائها لواقعها في الخارج، وأصبحت ذاتية بعد أن كانت موضوعية قبل تمثيلها في النفس، فإذا أراد الشاعر أن يصور خد الحبيب الذي مات عليه قلبه وشعوره بالتفاحة لانفعاله بهذا الجمال، وغليان شعوره وحرارة عاطفته، فيقوم بتركيبة تتمثل في المخزون في عالم الفكر والخيال، فيصنع من الذاتي بما فيه التفاحة تصويراً واقعياً من خلال الصورة المحسة، التي تعتمد على وسائل فنية مختلفة، كقولنا: « في وجنتيها تفاحتان »، فلو لم تتشكل هذه الصورة بتلك الوسائل التصويرية، لما وقفنا على الغرض منها، ولهذا ساغ لنا أن ندرس الشكل مستقلا، ويأتي المضمون تبعاً لفصول الدراسة.

والصورة في المثال السابق ليست كما هي في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسات من جهة أخرى وهذا هو الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها. وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الجمال في فن التصوير الأدبي.

وتظل صورة التفاحة وغيرها من الصور في ذهن الشاعر ينميها ويطورها ويتجاوب معها، ويبتكر لها الأشكال والمناسبات ليسلكها في صورة أخرى وهكذا.

ويضطرنا المفهوم السابق لصورة الأدبية أن نميز الفرق بينها وبين الرسم وبين الموسيقى، ثم بينها وبين الأسلوب، ثم منابع الصورة وخصائصها، وعناصرها والغاية منها، والهدف من تفضيلها على غيرها من الوسائل في التعبير وبذلك تتضح معالم الصورة الأدبية.

بين الصورة الأدبية والفن التصويري والموسيقى

لكى تتميز الصورة الشعرية عن أنواع الفنون الأخرى وتزداد وضوحاً فى ذاتها ينبغى أن نذكر كل نوع مما يعين على التمايز وتوضيح المفهوم للصورة الشعرية، ويلتقى فن التصوير فى الشعر والرسم التصويرى والتشكيلى والموسيقى فى عدة أمور :

(أ) إنها جميعاً صور تحاكى الطبيعة بما فيها أقوال الناس وأفعالهم سواء أكانت هذه الطبيعة تحاكى مثالاً فى عالم المثل كالأفلاطونية أو هى نفسها المثال ولا تحاكى شيئاً ، كما عند أرسطو ، الذى رأى أن الفنانين فى عملهم يخلقون ويبتكرون أعمالهم الفنية ، وليس من الضرورى أن تكون المحاكاة مطابقة تماماً للمثال وهى الطبيعة[١] .

(ب) الجمال هو الغاية من هذه الفنون أولاً ، ثم يلى ذلك الخير والفائدة .

(ج) مقياس الجمال فيها يرجع إلى الذوق لا إلى قواعد عقلية وحدود منطقية.

(د) الجمال يرتبط فيها بصورة محسة منها لا بكل الصور ، بخلاف العلم الذى يستقرئ الجزئيات والصورة وما بينها من شبه ، ليقرر قاعدة عقلية عامة .

(هـ) هذه الفنون تظهر فيها الشخصية والإبداع الفردى ، ولذلك نسب العلماء والنقاد الاختراع فيها إلى الإلهام .

(و) فنا التصوير فى الشعر والموسيقى يتفقان فى اعتمادهما على الصوت ، بما يحوى من خصائص فى الطول والقصر ، أو الشدة واللين ويستعيض الرسم عن الصوت بالألوان والأصباغ .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال ، فى النقد الأدبى: د شوقى ضيف ص ٨٩ .

(س) كل منها رمز ، يعبر عن حالة شعورية معينة عند المبدع لهذه الصور المختلفة ولـكل من هذه الفنون خصائص تنفرد بها عن غيرها :

أولا : تعاقب الحركات :

الصورة الأدبية والموسيقى تتوالى فيها الحركة بعد الأخرى وتتعاقب فى سرعة ولا تـكتفيان بحركة واحدة ، لأن الـكلمة فى الصورة مثل « المستقبل » مثلا ، تضم عـدة توقيعات : الـ - مس - تق - بل : وكل توقيعة تشتمل على حركة وسكون ، وتستغرق لحظة من الزمن وتتوالى التوقيعات بتـوالى الزمن ، ويتبع ذلك توالى الحركات لـكل مقطع وهكذا فى كل كلمة . وهذا من ناحية المدلول الصوتى للـكلمة ، ولها أيضا مدلول معنوى يدل على الحركة كما يفيده الفعل المضارع مثلا فى قولنا : « يدرج » فإنه يفيد الاستمرار فى الحركة .

وفى الموسيقى التوقيعات الصوتية المبتـكرة ، فى تتابع يوحى بالحركة ، وليس فيها مدلول يفيد الحركة ، كما يدل عليها الفعل المضارع فى الصورة الأدبية ، ونـكتفى بالحركة الصوتية فقط لا الدلالية .

وبعض النقاد يسمى التوقيعات الصوتية بالتشكيل الزمانى[1] والبعض يسميه بالحركات النفسية لأن الشعر حركة وزمن وهو الفرق بين الشاعر والمصور[2] .

أما الرسم التصويرى فإن استطاع المصور أو المثال أن يعطى المنظر حركة واحدة ، فإنه لا يستطيع أن يثنيها بل يقف عند حركة منفردة ؛ لذلك كانت وظيفة التصوير أن تعطينا المنظر دفعة واحدة ؛ بخلاف الشعر فيعطينا إياه على دفعـات كل دفعة تمثل حركة نفسية[3] .

---

(١) التفسير النفسى : د . عز الدين إسماعيل ٥ .

(٢) ساعات بين الـكتب : العقاد ٤:٢٠٠ ، ٤١٦ :

(٣) حصاد الهشيم : المازنى ص ١٣١

ثانياً : الموقع :

الشعر يعتمد على الموقع كما يعتمد على الحركة لأنه فن زمانى ومكانى معاً ، فالكلمة السابقة تأخذ موقعاً فى مرأى العين ودلالة فى نفس المتلقى، وتتخذ لنفسها مكاناً فى التركيب، يضفى عليها معنى آخر. أما فن الرسم فهو مكانى صرف، لأن الرسام يختار حيزاً ومكاناً من الطبيعة لعمل فيه ريشته أو إزميله، وأما الموسيقى فلاحظ لها من المكان والدلالة، لأنها سمعية فقط ، تعتمد على التوقيعات الصوتية (الزمنية) ، التى تتوالى وتتردد على طبلة الأذن ، وعلى ذلك فالمادة عند الشاعر هى اللغة وقد تم تشكيلها .

وعند الرسام اللون مثلا وهو مادة غُفل لا تظهر إلا فى توزيعها على رقعة الرسم . وهنا تظهر براعة الشاعر فى تجاوزه ظاهر مادته الحسية إلى ما وراءها من الرموز والمشاعر ليصنع منها تركيباً فنياً زاخراً بالمشاعر والأحاسيس، بينما الرسام يعتمد فى تشكيله للصورة على ظاهر المادة المحسوسة[1] ، ولذلك تبدو صعوبة التصوير الشعرى ومقدار مايعانيه الشاعر من جهد، ومن هنا كانت أهمية الصورة الشعرية لما تزخر من معان إنسانية فياضة ولا يحوى الرسم إلا وحياً ضئيلا منها عند نوابغ الرسامين أو المثالين .

ثالثاً : تصوير القبيح :

الرسام التصويرى أو التشكيلى يهتم فى معظم أحواله بتصوير المناظر الحسنة، وإن صور المناظر القبيحة فإنه يبعث الناظر على النفور والاشمئزاز لأنه يعطى المنظر دفعة واحدة فيهجم على المتلقى ويفجؤه بدمامته، فتتقزز نفسه « لأن الصور يستطيع

---

(١) التفسير النفسى للأدب ص ٥٧ .

أن يجمع على اللوح كل مكونات الدمامة فتأخذها العين دفعة[١] » ، وإن وقع له « إعجاب بتصوير القبيح » فإنما يرجع إلى عبقرية الفنان « عن طريق إبداعه الفنى لا عن طريق الموضوع القبيح الذى ينتهى الإعجاب سريعاً بمجرد التحول عن الصورة المرسومة ، بينما الشعر يصور القبيح على فترات وفى بطء ، وليس دفعة واحدة ، ولذا لا يحس المتلقى بقبح الصورة لأنها جاءت متقطعة الأوصال و « التنغيص المستفاد من الصورة يختلف ويتفرق فى الشعر ، حتى لا يكاد يحس ، وإذا كان الشاعر يفسد عليك الأمر إذا هو عالج وصف الجمال ، فإنه تهون عليك التفئية حين يسرد أوصاف الدمامة بخلاف المصور فإنه يغثى النفس ويكرب الصدر بتصوير الدمامة ويشعر بعدم الجمال[٢] » .

رابعاً : الشعور :

الرسم التصويرى مادة تشكيلية جافة مجردة من شعور الرسام وعواطفه ، وإن أحيا فى النظارة شعوراً أو عاطفة ، لكن الشعر الخالد هو الذى يضمنه الشاعر شعوره ، ويلهب التصوير بعاطفته الجياشة ، فهو مستودع لما تزخر به نفس الشاعر من مشاعر وخواطر وأحاسيس ، فالرسام يرسم الصورة والشاعر ينقل إلى القارىء أثر الصورة فى نفسه كما يقول ابن الرومى حين ينقل إلينا أثر الصورة فى نفسه :

ذات وجه كأنما قيل كن فر دا بديعاً بلا نظير : فكانا

ومتى ما سمعت فشدو يطرد الهم عنك والأحزانا

هى حلمى إذا رقدت وهى سرورى ومنيتى يقظانا[٣]

(١) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٩ .

(٢) المرجع السابق : ١٣٩ ، ساعات بين الكتب : العقاد . راجع ٤٠٩ ، ٤١٠ .

(٣) الديوان المخطوط ورقة ٣٩٧ جـ ٤ .

ولذلك نعى العقاد على دعاة الوصف المحسوس الذى اشتغل به المقلدون زمناً طويلا (لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات[1]) فالرسم فى أصوله وقواعده ينقل المنظر ليعبر بذاته عن الأثر الجمالى، أما الصورة الشعرية فمدادها نقل التأثير الجمالى فى نفس الشاعر إلى الآخرين .

« إن وظيفة التصوير هى أن ينقل المرئى نقلا تتوافر فيه معانى الجمال ، مع مراعاة قوانين الرسم ، والأصول التى ترجع إلى السنن المقررة . أما التأثير والواقع فشىء خارج عن المصور[2] » .

وقد استطاع أحد النقاد المعاصرين أن يطبق قوانين الرسم وأصوله على الصورة الأدبية فأعطاها إياها وأعطى ما للرسم للصورة الأدبية ، من التكامل والزاوية والإيحاء أو الظل والترابط والإطار وسماه المذهب التصويرى[3] .

ويريد بذلك أن يصبغ النقد بالعلمية الموضوعية بخصائصه الدقيقة الكاملة وهو فى هذا ينزل بالفن الأدبى إلى الشكلية المحضة ، ولا يصلح لتطبيقه على كل أجناس الأدب فى شعر ونثر وخطبة ومقالة وقصة وأقصوصة ومسرحية وفن السيرة .

خامساً :

الرسم التصويرى يكون مجرداً عما يفيده من المشمومات والمذوقات ، ولكنها قد توجد فى التصوير الشعرى ، حتى لو استطاع الرسام أن يأتى بها فى لوحته كالوردة مثلا فإن جمودها فيها يسيغ إهدار رائحتها ، بينما حركتها التى تتبع الناطق بها فى الصورة الشعرية هى التى تولد فيها الشعور بالرائحة الزكية لها .

---

(١) ساعات بين الكتب : العقاد ٤١٢ .

(٢) حصاد الهشيم : المازنى ١٣٧ .

(٣) المذاهب النقدية : د . ماهر حسن فهمى ص ٢٠٣ وما بعدها .

سادسا :

اللوحة التصويرية توحى بومضة سريعة لمعنى واحد كالفرح أو الحـــزن أو الاستغراق فى التفكير إلى غير ذلك بينما الصورة الأدبية حافلة بكثير من المعانى والمشاعر والخواطر والعواطف المتدفقة وكلما تعمقنا خلالها أعطت لنا جديداً من مخزونها فى تجربة الشاعر، التى تفيض عما فيها من موروثات التاريخ والماضى، ومما طرأ عليها من حياته وعصره وآماله وآلامه ، ويستطيع الناقد البصير . . . بالاستقصاء أن يتعرف عليه من الصور الشعرية، ولا يتأتى ذلك فى الرسم التصويرى من صورة أو تمثال ، أما الموسيقى إن حفلت بهذه المعانى والمشاعر، إلا أن النفس لاتستطيع تفسيرها ، كما هو الحال فى الشعر .

بين الصورة والأسلوب

الأسلوب انتهى إلى النظم عند عبد القاهر الجرجانى[1] ، وعن طريقه تتألف الصورة الأدبية، وعلى ذلك فقد يقع متى كان أسلوب ضعيف واه ، فلا تجد الصورة مكانها منه ، وتخلو على ذلك من النظام .

وحينما يتحدث ابن خلدون عن سلوك الأسلوب عند أهــــل صناعة الشعر : « إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها رصاً ، كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال ، حتى القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى »[2] .

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٦١ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : ٦٦٦ المطبعة الأشرفية ١٣٢٧ هـ

وهذا هو أيضاً حديث النظم فى الأسلوب ، لأنه عملية تركيب من الألفاظ العربية الملائمة للمعانى الذهنية ، والعمل على انتقاء هذه الألفاظ مبنى على أساسين هما : الإعراب وألوان الخيال . وتبعاً لدقة النظم وإحكام الأسلوب تكون الصورة ، ويتألف تركيبها الجيد ، ومعنى هذا أن النظم الجيد والأسلوب القوى تقوم عليهما الصورة ، أما النظم المضطرب والأسلوب المهلهل فلا تقوم عليهما الصورة بل يكون أسلوباً عادياً لا براعة فيه ونظماً مهلهلا لا تصوير فيه .

وفى النقد الحديث يقرر البعض أن الأسلوب هو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعانى ، أو نظم الكلام وتأليفه لتأدية الأفكار وعرض الخيال ، ولا ينبغى أن يتصور الأسلوب من غير العناصر الأدبية : وهى الأفكار ، والصور الجزئية ، والعبارة ، والإيقاع ، والعاطفة ، وبهذه المقومات تكون وحدة النص فى العمل الأدبى ، بحيث لا يتأتى الفصل بين عناصره ، ولا يسقط جزء من أجزائه[1] .

والصورة الأدبية هنا فرع الأسلوب ، بل هى نتيجة للبراعة فيه والدقة فى بناء التركيب ، والعمق فى رصانة الأسلوب ، والإحكام فى نظمه .

ويفرق الزيات بين الأسلوب والصورة ، فيرى أن الأسلوب كل لا يتجزأ ، يضم الفكرة والصورة معاً ، بحيث لو تغيرت الصورة تتغير الفكرة ، وإن تغيرت الفكرة تتغير الصورة ، فالأسلوب عنده هو « الهندسة الروحية لملكة البلاغة » . والبلاغة عنده هى التى لا تنفصل بين « الفكرة والكلمة ولا بين الموضوع والشكل إذ الكلام كائن حى ، روحه المعنى وجسمه اللفظ ، فإذا فصلت بينهما أصبحت الروح نفساً لا تتمثل ، والجسم جماداً لا يحس[2] » .

(١) الأسلوب : أحمد الشايب ٤٦ ، ٥٢ ، ٥٣ .

(٢) دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ص ٩٠ .

فالصورة تابعة للعمل البلاغى المتكامل ، الذى لا يفصل بين الموضوع والشكل . وينص على الفرق بين الأسلوب والصورة فيقول : « فالأسلوب إذاً هو طريقة خلق الفكرة وتوليدها ، وإبرازها فى الصورة اللفظية المناسبة ، هو إذاً الجهد العظيم الذى يبذله الفنان من ذكائه ومن خياله فى إيجاد الدقائق والعلائق والعبارات والصور فى الأفكار والألفاظ ... ولهذا الجهد جهتان : جهة موضوعية تتصل بالنظام وهو حسن الترتيب وصحة التقسيم ، وإحكام وضع القطع فى رقعة الشطرنج ، التى نسميها جملة أو فقرة أو فصلا ، أو مقالة . وجهة أخرى شكلية تتصل بالحركة ، وهى خلق الكلمات والصور ، والتأليف بينهما على نمط يحدث الحياة والقوة والحرارة والصور والبروز والأثر ... وإنما هو « الأسلوب » مركب فنى من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ، ومن ذوقه ، تلك العناصر هى الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

فالأسلوب هو الوسيلة التى يخلق بها الشاعر الفكرة فى تشكيل من الألفاظ والصور ، بحيث يصير بنية حية وتركيبا فنيا ، ويفهم من هذا أن الصورة ليست الشكل الذى يقابل المضمون ، بل هى جزء من الأسلوب ، فقد يخلو منها وقد يشتمل عليها ، ولذلك جعلت الصورة من عناصر الأسلوب ، بالإضافة إلى الأفكار والعواطف والألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

وعلى ذلك فلا تصلح العناصر السابقة للأسلوب أن تكون عناصر للصورة وإنما هى مصادر لها ، وروافد تنميها ، ومنابع تغذيها ، وللصورة عناصر أخرى تخالف عناصر الأسلوب سنوضحها فيما بعد إن شاء الله تعالى .

أما الفرق بين الأسلوب والصورة عند أنصار الشعر للشعر حديثاً ، فهم يحددونه على هذا الوجه : وهو أن العمل الفنى يضم القصيدة التى تنتج موضوعا

معينا قد لا يقصده الشاعر فى البداية عن طريق وسيلتين هما : المادة أو المحتوى ؛ والصورة .

وتأسيساً على ما تقدم ، فالأسلوب عندهم هو نظام القصيدة ، والصورة هى كسوة المعنى : (المادة أو المحتوى أو المضمون) الداخلة فى الأسلوب ، ومن هنا قد يكون الأسلوب صالحاً للصورة ، أو لا يكون ، وأنصاره لايفصلون بين المادة والصورة . فهما كل لايتجزأ ، والموضوع عندهم غير الصورة ، لأنه ينبع من القصيدة التى عمادها المادة والصورة[١] .

وعندى أن الأسلوب فى القصيدة مثلا يتركب من معانى الألفاظ مفردة ، ومن دلالات النظم والتركيب على هيئة معينة ، ثم من النغم الذى يحدثه اللفظ لانسجام حروفه ، أو من الإيقاع الذى تتجاوب أصداؤه من أجزاء النظم بعضها مع بعض ، ومن تلك الصور والإيحاءات والظلال التى تشعها الألفاظ ، وهى فى رباط قوى وتلاحم بين معانيها ؛ من كل ما تقدم يتركب الأسلوب ، فإن فقد حلقة من هذه الحلقات نقص وزنه الجمالى بقدر ثقلها ، وأصابه الضعف والتفكك بقدر مكانها .

فلو تفككت عرى الصورة ووحيها فى الأسلوب ، ولم تجد سبيلها إليه أصابه هزال النظام الردىء ، وضاعت وسائل العلم الدقيق المحكم فى تركيز الأسلوب الذى لا يمت إلى الأدب والشعر إلا بأدنى صلة .

فاللغة والأسلوب هما جوهر الصورة ، وإن استعملا فى شتى ألوان الفكر والنشاط الإنسانى الآخر ، والصورة تتخذ اللفظ وسيلة للتخيل والتجسيم والتشخيص والتلوين والإيحاء والحركة والأضواء والظلال والإيقاع الرتيب .

---

(١) انظر : الأسس الجمالية د . عز الدين إسماعيل ٣٩١ وما بعدها : فن الشعر : د . إحسان عباس ص ١٩٧ : ١٩٩ ـ النقد الأدبى الحديث ـ والرومانتيكية : د . محمد غنيمى هلال

واللفظ فى الأسلوب حينما يأخذ مكانه منه ، ومما قبله وبعده يحمل شحنات قوية بإيحاءات وأضواء يتراقصن جميعاً بالنغم الذى يحدثه وقع الألفاظ المشدودة بعضها إلى بعض ، لتؤلف فى النهاية لحناً موحداً فى لوحة فنية رائعة من الفن الأدبى الرفيع ، وتلك اللوحة هى الصورة الأدبية التى اتخذت مكانها من الأسلوب الأدبى ، وقد جاء على غير مثال .

منابع الصورة الأدبية

منابع الصورة هى تلك المصادر التى تمتد فى جوانبها ، وهذه الروافد التى تنتهى إليها لتتجمع فى تشكيل متماسك ، ونظم مترابط ، وتشع منها خيوط تتماوج فيها الألوان والظلال ، فى تتابع وتدفق ، الحركة تلو الحركة فى انسجام منغم ، وإيقاع رتيب . ومنابع الصورة كأمطار السماء المتدفقة من كل صوب حين تتجمع على سطح الأرض ، فتتحول إلى أشرطة نورانية ، تشق الأرض من كل حدب ، وتنعكس على صفحاتها ألوان الشمس ، ممتزجة بظـلال الأشجار ، فتميس على أنغام البلابل ، وتشيع جوًّا من الجلال والرهبة لا خوفا ولـكن حبا وعشقا .

والصورة أيضا كالشمس تستمد منابع الضوء فيها والحرارة من براكين نارية وتفاعلات كيماوية تنعقد فى القرص الـكوكبى ، ويشع منها خيوط تنسحب عليها قطع الغمام وقطرات الميـاه فتتحول إلى أطياف ، تتجاوب فيها الألوان والأضواء والظلال مع أصداء الرياح ، واصطـكاك السحاب بعضه مع بعض لتحقق القوة والحياة والجمال والجلال .

تلك هى صلة الصورة بمنابعها ومواردها ، وظن كثير من النقاد أن هذه هى عناصر الصورة الأدبية ، ولو كان الأمر كذلك فماذا يقولون فى الحركة واللون والحجم والشـكل مما سأذكره عن عناصرها بعد ذلك :

إن الأمر يحتاج إلى دقة وتحديد ، ولعل غموض الصورة هو الذى دفعهم إلى هذا الخلط ، ومن تحدث منهم عن عناصر الصورة أهمل ذكر مصادرها ، لتتميز عنده عن العناصر ، لأن الناقد لم ينص عليها صراحة(١) .

ولست مدعياً أننى سأبتكر المنابع فى ذاتها ، لأن هذا ليس بمعقول أبداً فى أى نشاط إنسانى أو أدبى أو علمى ، ولكن غاية ما أستقل به أن أحدد المعالم وأضع الشىء فى مكانه ، وأذكر قيمته وأهميته فى تكوين الصورة الأدبية . فأما المنابع فهى :

أولا : اللفظ الفصيح الذى يتناسب مع الغرض والعاطفة ، ويطمئن إلى مكانه من التركيب أو النظم سواء أكان هذا اللفظ حقيقة أو مجازاً ، وللحقيقة منزلتها من الصورة حيناً كما للمجاز أحياناً .

ثانيـاً : الخيال بألوانه الخلابة الكثيرة كالاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل والمجاز المرسل وحسن التعليل والتجسيم والتشخيص وغير ذلك فبابه واسع ودقيق .

ثالثـاً : الموسيقى بأنواعها المختلفة : من اللفظ الرشيق ، الذى خفت حروفه على الأسماع وحلت فى اللسان ، وانسجم بعضها مع بعض ، ومن العبارة التى تلاقت ولم تتنافر وتآخت ولم تتجاف ، فعزفت الكلمات و الحروف أروع معزوفة موسيقية ، ومن التراكيب فى التئام والتحام ، وتكونت أنغام فوق أنغام من الجناس والطباق والمقابلة و المزاوجة والتقسيم مع الجمـع ، والتشبيه المتعدد والمركب ثم الوزن والقافية .

رابعـاً : النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة أو قام على الخيال فالنظم المجرد من الخيال يعد مصدراً من مصادر الصورة أيضا كالقائم عليه تماما بالتفصيل .

(١) كالعقاد فى : يسألونك: ٥٤ وما بعدها — وفى مراجعات: ١٦٠ وما بعدها — وفى ابن الرومى حياته من شعره : ٢٠٠ وما بعدها .

خامساً : الصورة الجزئية التى تسهم مع أخواتها فى تكوين الصورة الكلية من القصيدة ، فتنسجم فى وحدة وترابط مع التجربة الشعورية ، التى أودعها الشاعر من مخزونه فى إطار الصورة الواسع العميق .

سادساً : العاطفة وهى التى تنتقى ألوان الصورة فتركز الأصباغ ، أو تمزج الألوان ، أو تبعث الأضواء وسط الظلام ، لأن عصاها سحرية لا تبقى ولا تذر ، وبها تنطق الصورة بالحزن ، وتهتز للفرح ، وتصطخب للحماس والنضال وهكذا .

سابعاً : الشعور وهو الفارق الجوهرى بين الفنون المختلفة . فالصورة الشعرية الخالدة على وصل منه لاينقطع ، والرسم التصويرى على هجر لايتصل ، لذلك فهو يحيى الصورة الأدبية ، ويجمد المرسومة الفنية ، ولو سرى الشعور فى تمثال لكتب له الحياة .

عناصر الصورة الأدبية

من وسائل الصورة تتولد العناصر ، وعن مصادرها تتكون عناصرها ، والمنابع فيها تثريها بالألوان ، وتموج بالحركات ، وتدب فيها الحياة ، تكشف عن مكامن الوجود وأسراره ، وبالعناصر فى الصـــورة تنطق الطبيعة ، وتهمس مظاهرها موشوشة من غير حماسة ولا خطابة ، وفى وشوشتها السحر كل السحر ، وهذه هى العناصر :

(ا) الحجم : وهو ما يتصل بانكماش الصورة أو تمددها ، وقلتها أو وفرتها ، وصغرها أو كبرها ، وغير ذلك مما يحتاجه المعنى والمضمون من إطناب أو إيجاز أو مساواة .

(ب) الشكل : هو ذلك الإطار الخارجى الذى يضم جزئيات الصورة ، بحيث تكون لها مساحة معينة وأبعاد محددة . لينطبق الشكل فى الصورة على

الشكل لمضمونها فى الواقع والحس، وتأتى الدائرة على الدائرة ويضاهى المشبه به فى الأبعاد والمساحة المشبه، فيلتقيان معاً فى إطارين متساويين ومتجانسين .

(جـ) الموقع: ويكون فى الصورة المعنى المجرد، أو الواقع المحسوس، أو الحالة النفسية أو النموذج البشرى كل له موقع من الصورة، تتشكل هى حسب هذه المواقع والمواقف المختلفة .

(د) اللون : الألوان لا حصر لها، والأصباغ لا حد فيها، كالأبيض والأسود، والأحمر والأخضر وغيرها، فمنها المركز والخفيف وما بين هذا وذاك، مما لا حد له فى الأفق، ولا عد له فى الطبيعة، وبالألوان فى الصورة تكون الحياة والواقع .

(هـ) الحركة : سواء انبعثت من أنغام الصورة أو دلالات الألفاظ والتراكيب.

(و) الطعم : وإن كان نادراً فى باب التصوير، فإن كانت لقطة الشاعر من المطعومات أو مما يتصل بها كان لزاماً على الشاعر أن يرعى هذا العنصر، ليكون أوفر للصورة، وأكبر عوناً على تذوق طعمها .

(ز) الرائحة : وهى كالطعم فى الندرة، لكنها تعبق جو الصورة بأطيب رائحة، وأذكى نفحة، بهذا وذاك يتحقق الكمال فيها، وتبيح بأسرار الحياة سراً بعد الآخر، كالكائن الحى فى تعاطف وإخاء .

وبهذا فرقت بين منابع الصورة الأدبية وعناصرها، وأنهما معاً لا غنى للصورة عنها، فالعناصر إن هى إلا روافد متعددة ومتكاملة لمنابع الصورة العميقة وقد تجتمع فى الكلام هذه المنابع، ولا تلتقى العناصر معها وحينئذ تحكم على هذا اللون من التعبير بالأسلوب العلمى، لأنه لا يخاطب الإحساس، ولا يهز الشعور، ولا يوقظ العاطفة، ولا يحرك الوجدان الكامن فى النفس .

والأمثلة من الصور الشعرية فى مجال التطبيق على كل ما ذكر من الروافد والعناصر أو انعدامهما ترجع إليها فى كتابنا « التصوير الفنى » دفعاً للتكرار .

خصائص الصورة الأدبية

والصورة الأدبية الجيدة التي تستوفي شروط الكمال، وتتحقق في كل جزئية من جزئياتها الخصائص التي تعين على نضجها وتمامها، فلا تكون سطحية ولا مضطربة، وغيرها من الخصائص والشروط، التي تعمل على إبرازها ساحرة أخاذة، وتأخذ بمجامع القلوب.

أولا : التطابق بين الصورة والتجربة :

لابد أن تكون الصورة مطابقة تماماً للتجربة التي مر بها الشاعر لإظهار فكرة أو حدث أو مشهد أو حالة نفسية أو غير ذلك، فكل صورة كلية، أو عمل أدبي يحدث نتيجة تجربة خامرت نفس صاحبها، وتفاعلت في جوانبها المختلفة، يمتزج الطارىء إليها بالمخزون فيها، حتى إذا ما اكتملت في نفسه تلاقى الأشباه، وتتآلف النظائر للعلاقة بين أجزائها، أو لأدنى ملابسة تلتقي فيها، فتنجلي مستقلة خارج النفس، من أجل لباس وأجمل ثوب في الصورة الأدبية.

وينبغي أن تكون مشتملة على كل أجزاء التجربة، فلا تند عنها جزئية، ولا تغيب حلقة، ولا يسقط منها وتر، بل تكون تامة الأجزاء متكاملة الجزئيات.

ومن الصعب على الناقد أن يوضح التطابق بين الصورة وتجربة الشاعر، الذي غاب عنا في الزمن لعدة قرون مضت، ولو كان الشاعر معاصراً، فمن المتعذر أن نطلب منه تفصيلات عن تجربة، بل ربما تغيب عن الشاعر ذاته بعد أن ينتهي من العمل الأدبي، من الصعب أن نطلب [illegible] أو ذاك، والمكلف على الناقد — ساعة النقد — أن يضع نفسه ومكان الأديب صاحب تجربة الصورة، ويتمثلها تماماً ثم يبحث عن أجزائها في نفسه لكي يتمكن من المطابقة على وجه التقريب لأن

ذلك أمر يشق على الناقد ويصعب ، ومن منا بلغ الكمال والتمام فى أى شىء ، لأن هذا كله أمر نسبى بين النقاد .

لذلك تفاوت فى المطابقة النقاد ، كل حسب كفاءته ، وكان الذوق الأدبى للناقد الخبير والبصير المجرب، هو عماده فى الكشف عن التطابق بين الصورة والتجربة .

ثانيا : الوحدة والانسجام التام :

ويترتب على ماسبق أن تكون الصورة مكتملة تامة مستوفية الأجزاء فى كل المصادر السابقة، التى تعتمد عليها من كلمة أو عبارة أو نظم أو غير ذلك مما ذكرناه فى مكانه ، وينبغى أن تؤدى كل كلمة ـ بل كل حرف ـ وظيفتها فى الصورة الجزئية ، وكذلك تؤدى الصورة الجزئية بعد استيفائها وتمامها دورها الحى ، وتأخذ مكانها المرسون بها فى الصورة الكلية ، أو القصيدة كلها كوحدة تامة وبنية حية مستوية ، والتلاؤم التام بين جزئيات الصورة الكلية وبين فكرتها العامة ، والشعور الذى يسرى فى خلاياها ، فلا تقبل معنى شارداً ، ولا خاطرة نادرة ولا يضعف فى جانب ويقوى فى جانب ، أو يفتر فى مكان ويشتد فى آخر ، ولا ينخفض فى جزئية ، ويرتفع فى غيرها، بل انسجام تام بين الأفكار، وتلاؤم متصل بين المشاعر ثم تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها ، وقد وصفها النقاد أوصافاً متعددة وأعطوها اصطلاحات مختلفة ، موزعة بين وحدة فنية أو وحدة عضوية ، والأخيرة هى التى عليها جل النقاد فى العصر الحديث ، وإننى أرى أنهما معاً متكاملان لا تستغنى القصيدة عنهما ، متطابقان تماماً إذا كان الشعر موضوعياً كالشعر المسرحى مثلا، فيكون هناك تجاوب وانسجام فى التطبيق على هذا اللون من الشعر الموضوعى ، وحينئذ لا نجد فرقاً بين الوحدة الفنية وبين الانسجام والتلاؤم فى الوحدة العضوية وكلاهما سواء .

ولكن إذا كان الشعر غنائياً فالوحدة الفنية هي أقرب إليه من الوحدة العضوية ، لصعوبة بناء التجربة الشعرية عند الشاعر بناء عضوياً كبناء الأعضاء فى الجسد كما هو المفهوم والمعروف للوحدة العضوية عند النقاد المحدثين ، وفداحة الجهد الذى يبذله الناقد للتعرف على الوحدة العضوية فى الشعر الغنائى .

وإننى لا أضع العقبات فى تطبيق هذا المصطلح النقدى الحديث (الوحدة العضوية) ولكنى أرى أنه من الصعب تطبيقه الآن على القصيدة الغنائية فقط لا الموضوعية ، بل نحتاج إلى مراحل مقبلة حتى نحسن التطبيق ، بل نشد أيادينا جميعاً مع النقد الحديث لكى ينشدها فى الشعر لتبرز معالمها ، حتى تتضح حقيقتها وتتجلى عناصرها فى مجال التطبيق العملى لا النظرى ، لأن مجال النقد فى تطبيقها حتى اليوم مازال قاصراً ودون المطلوب والغاية ، ولا عجب فى ذلك ، فالوصول إلى الكمال ليس سهلا ، بل يحتاج إلى وقت طويل ، مشحون بالرعاية والتوجه والإصرار والمتابعة وإلا تجرد النقد من المعرفة والبحث ، وهوى إلى التبلد ، وناصر العجز ، فقد كان البيت قديما مستقلا فى معناه الظاهر عما قبله وعما بعده ، وقد تغيرت القصيدة اليوم فصارت تعبر عن موضوع واحد ، وهو مايسمى الآن بالوحدة الموضوعية ، وهى المعبر فى المستقبل للوحدة العضوية ، هذه لمحة سريعة عنها ، لكونها جديرة بالعناية والدراسة ، ولأنها تتصل بمضمون الشعر ، وليس المضمون أساسيا وابتداء فى مجال الصورة وإنما يأتى تبعا ووحيا ونتيجة لتناول الصورة .

ثالثاً : الشعور :

تعتمد الصورة الأدبية غالباً على صور محسوسة من الواقع ، هى تمثيل حى للتجربة الشعرية فى شكل العمل الفنى ، التى يمتلئ بالأفكار والخواطر والمشاعر والأحاسيس والعواطف الحارة . وعلى ذلك ينبغى أن يسرى فى كل جزئية من

الصورة شعور الشاعر فى تدفق وقوة وحيوية، فكل كلمة لابد أن تنبض بمشاعره وأحاسيسه لأن التصوير كما يقول العقاد من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور فتتحول المشاهد المحسوسة إلى حركات نفسية . وتعد الكلمات المنظورة والمسموعة خزانة مكتظة بمشاعر الأديب .

وليست العبرة بحشد الأشكال والنظائر من غير أن يربطها الشاعر بسياج متين من مشاعره الحية .

رابعاً : الإيحاء :

قد يقوم الترابط التام بين أجزاء الصورة الأدبية بكشف مضمونه والتصريح به ، وعرض أفكاره مباشرة، وهذه الصورة أقل تأثيراً على النفس وأضعف إثارة لها ، لأن العقل لم يجاهد الفكرة فيها ، وفى الجهاد نشاط وحياة ، وأن الفكر لم يتأن ولم يترو، وفى التأنى والتروى الاستقصاء والتتبع، وفيهما اللذة والمتعة والإثارة والحياة بقدر مايشغل تفكيره وإحساسه من وقت وجهد .

هذا هو ماينبغى أن يكون فى الصورة الأدبية ، التى لاتنص على المضمون صراحة ، ولاتكشف عنه مباشرة ، بل توحى بها من غير تصريح ، ويشع عنها من غير مباشرة، وقد أجمع النقاد وعلماء البلاغة قديماً وحديثاً على أن الإيحاء أقوى أثراً فى النفس من التصريح ، وأن المعنى الذى ينتهى إلى المتلقى بعد مجاهدة النفس وكد الخاطر، وإعمال الفكر والشعور وتقليبها على وجوهها المختلفة، يكون أمكن فى النفس وأعظم أثراً فيها ، وأقوى ارتباطاً بها ، فلا يغيب عنها بعد ذلك لأن الشىء الذى يرد إلى النفس بسرعة ، يعزب عنها على عجل، والشىء الذى تطمئن إليه بعد لأى ومشقة ، لايذهب إلا بعد هذا القدر أو أكثر .

الغاية من الصورة الأدبية

الصورة الأدبية أصدق تعبير عما يجول فى النفس من خواطر وأحاسيس وأدق وسيلة تنقل ما فيها إلى الغير بأمانة وقوة ، وأجود موصل إلى الآخرين فى سرعة وإيجاز ووفرة ، والصورة أجمل وأنضر طريقة فى شد العقل إليها ، وربط الإحساس بها ، وتجاوب المشاعر لها ، وإحياء العاطفة وسحر النفس ، ويؤثر الأديب والشاعر والناقد الصورة الأدبية فى الأدب والنقد لأهداف كثيرة أهمها :

(ا) الصورة هى الوسيلة المرغوبة عند الشاعر ، والمفضلة عند الأديب ، ولكن غيرهما يكتفى بدونها فى توصيل فكره التجريدى ، ومعانيه الذهنية ونقله إلى الآخرين خبراً وإعلاماً ، يكتفى فى ذلك بلفظ جامد لا حياة فيه ، وتعبير مركز دقيق لا إيحاء فيه ، ويكون اللفظ والتعبير على قدر المعنى والفكرة مجردين من كل منابع الصورة وعناصرها الحية .

ولكن الأديب والشاعر يفضلان فى النقل إلى الآخرين الصورة الأدبية الفنية بطرق عديدة من التعبير عن المعنى بالمحسات ، وإيثار الوحى والتخييل والتجسيم والتشخيص ، ليصل إلى مضمون الصورة لا بالعقل وحده كما فى النمط التجريدى الأول بل عن طرق كثيرة ووسائل شتى :

أولا : عن طريق الوجدان المنفعل بالموقف ، وفى الانفعال حرارة ونشاط تستوعب النفس فيه كل ما يتلقفه العقل ، أو يقع تحت الحس .

ثانياً : عن طريق التخييل ، وبه تجمع الأضداد ، وتتآخى المتقابلات وتتآلف المتنافرات ، ويمتزج عالم الفكر بعالم الواقع ، ونقف على أسرار الجماد ولفتات الطبيعة ، وتراسل المظاهر فى الحياة .

ثالثاً : وعن طريق الحواس الخمس الظاهرة ، فالعين ترى ، والأذن تسمع وتطرب للنغم ، والآناف تشم ، واللسان تطيب له اللذة ، وحلو المذاق ، واللمس يهتز لموجات الصورة المختلفة من الصوت والدلالة ، والبرق والوحى .

رابعاً : عن طريق العقل الواعى ، والفكر المحدود ، والذهن المجرد ، وهذا قدر مشترك بين الصـــورة وغيرها من ألوان الفكر والعلم فى مختلف النشاط الإنسانى .

(ب) الصورة هى أقدر الوسائل على نقل الأفكار العميقة والمشاعر الكثيفة فى أوفر وقت ، وأوجز عبارة ، وأضيق حيز ، فكلما أمعن الناظر فيها ، استقطب أفكاراً جديدة ، ومشاعر متجددة .

ومن هنا تتحول إلى رمز ، وهو أبلغ تأثيراً فى النفس عن الحقيقة ، وأكثر امتلاء من اتساع الواقع المكشوف ، وتضحى النفس أسيرة إليه ، مجذوبة بقوة خفية ، فهى تنسى المعارف التى اكتسبتها من المكشوف الظاهر بعد قليل من الزمن ، ولا تنسى مع الخفى الرامز ، الذى استقر فيها بعد لأى ومجاهدة ، ويظل فى النفس آماداً وآباداً ، وهو سر الجمال فى الصورة ، وروعة الجلال فى التصوير ، وإن كانت تختلف فيه النسب حسب قدرات الآخرين ، ودرجات الصـــبر والتأمل فيهم .

(ج) والغاية من الصورة أن تعرض الحقائق المعروفة ، والواقع المألوف ، فى صـــورة حية ، ونمط روحى ، لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية فى الشاعر فكانت مولوده الحى ، الذى فيه بقـاء شخصه ، وفى ذاته استمرار حياته ، فقد مرّت من خلال وسط نابض بالحيـــاة ، يموج بالشعور والخواطر والأحاسيس والعواطف ، فسرى فى الصورة سحرها ، وانتشرت الروح فى أجزائها

ومن هنا نرى أن صدق الصورة عند شاعر ما ، يكون بمقدار قدرتها على تمثيل نفسه ، لأن مواد الصورة حينئذ ليست من الواقع ، بل أصبحت من نفس الشاعر ودمه وعقله وروحه ، وإلا كان مقلداً وتابعاً .

(د) وبناء على ماسبق فالصـــورة تعمق المحسوسات ، وتبعث الحياة فى الجمادات، وتبث الروح فى كل ما يتناوله الشاعر فيها،من مظاهر الحياة والواقع وجوامد ما يقع تحت الحس فى الطبيعة ، فتتعانق هذه الظواهر كلها ، بعضها مع بعض ، وتتآلف فى تعاطف وتجاوب ، فهى وسيلة التعرف على أسرار الحيـــاة ، والعلاقة التى تربط الإنسان بغيره من المخلوقات ، فتراها فى الصورة حية نابضة ، استودعها الله روحاً مثل روح الإنسان . وإن كانت تختلف عنها فى النوع والمظهر ولكنها تلتقى معها فى اللب والجوهر .

لذلك فالصورة تدفع إلى الإثارة والشعور باللذة فتحقق السعادة التى ينشدها الإنسان . وكم من شاعر أحس بفقدان السعادة بين البشر ، ولم يجدها إلا فى أحضان الطبيعة والواقع ؟ التى همست بها إليه فى صوره الرائعة . ولا يخلو منها أدبنا الحديث الذى قطع شوطاً فيها . كما لايحرم أدبنا القديم منها . وبخاصة عند النوابغ من الشعراء .

* * *

ثبت الموضوعات